



Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXIe siècle (Éric Chevillard, Éric Laurent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel) ?

Mathilde Bonazzi

► To cite this version:

Mathilde Bonazzi. Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXIe siècle (Éric Chevillard, Éric Laurent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel) ?. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Français. NNT : 2012TOU20111 . tel-00786206

HAL Id: tel-00786206

<https://theses.hal.science/tel-00786206>

Submitted on 8 Feb 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université de Toulouse II le Mirail (UT2 Le Mirail)
Discipline ou spécialité : *Lettres Modernes*

Présentée et soutenue par Mathilde Bonazzi
Le vendredi 28 septembre 2012

Titre
**Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXI^e siècle
(Éric Chevillard, Éric Laurent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et
Tanguy Viel) ?**

JURY

Directeur de Thèse

M. le Professeur Jacques Dürrenmatt, Université de Toulouse II le Mirail

Rapporteurs

Mme le Professeur Catherine Rannoux, Université de Poitiers

M. le Professeur Éric Bordas, École Normale Supérieure de Lyon

Autres membres du jury

Mme le Professeur Isabelle Serça, Université de Toulouse II le Mirail

M. le Professeur Dominique Rabaté, Université de Paris VII Diderot

École doctorale : *Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication (ALLPH@)*
Unité de recherche : *Équipe Littérature et Herméneutique / Patrimoine-Littérature-
Histoire (ELH/PLH)*

Pour Élisabeth, Juliette et Baptiste

*Je remercie tout particulièrement Jacques Dürrenmatt, disponible et enthousiaste,
confiant, toujours confiant !*

Merci à mon père, Laurent Bonazzi, pour ses bienveillantes et précieuses relectures.

*Pour leur aide et nos conversations, merci à Cécile Narjoux, Laurent Mauvignier,
Éric Chevillard, Blandine Keller et Hélène Lenoir.*

*Merci à tous ceux qui m'ont apporté leur soutien, d'une manière ou d'une autre, un
jour ou l'autre : Nathalie Avignon, Vivien Bessières, Béatrice Bonazzi, Marin Bonazzi, Lucie
Bonneviale-Racine, Fanny Boursier, Anne Daval, Henri Ferber, Karine Germoni, Marie-
Catherine Huet-Brichard, Claude Loison,, Christine Rosemberg, ainsi qu'à mes amis et ma
famille.*

Et à Aurélien, bien sûr, pour tout.

Moi, j'ai horreur de cette idée d'appartenir à quelque groupe que ce soit, je n'ai pas du tout le sentiment ni le souhait ni le besoin ni le désir d'appartenir à un groupe, mais enfin voilà, il se trouve que ce catalogue me paraît toujours respectable, que j'ai publié là à cause du catalogue. En même temps...c'est souvent agaçant, quoi ! d'être un auteur Minuit. Dans les rencontres littéraires, etc., cette espèce de pancarte, enfin... ce n'est même pas la peine de lire : l'auteur Minuit !... publié sans nom d'auteur !...

Patrick Deville, romancier Minuit¹

Mettons que s'il y a une « famille Minuit », nul doute qu'elle se retrouve sous le regard de Beckett, qui serait l'ancêtre commun du minuitumscritorus (les latinistes me corrigeront).

Laurent Mauvignier, romancier Minuit²

¹ « Plus formaliste peut-être que minimaliste », entretien avec Patrick Deville, dans Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 311-330, ici p. 313.

² Mathilde Bonazzi et Laurent Mauvignier, « Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute, conversation avec Laurent Mauvignier », dans Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux (dir.), *La Langue de Laurent Mauvignier, "une langue qui court"*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p. 15-31. Entretien donné en annexe 1.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	11
PREMIERE PARTIE ÉLABORATION CRITIQUE DE L'IDEE D'UN STYLE-MINUIT	61
CHAPITRE 1 LA FICTION DU STYLE-MINUIT DANS L'HISTOIRE LITTERAIRE.	63
I. Le Nouveau Roman ou « École de Minuit » : l'origine de la fiction d'un style-Minuit	66
II. Comment la fiction d'un style-Minuit s'est-elle perpétuée dans la période qui a suivi le Nouveau Roman ?	73
III. Affirmer un nouveau mouvement Minuit sans se préoccuper de style : les romanciers « impossibles », ou « minimalistes », selon Fieke Schoots.	76
IV. Les écrivains « ludiques » de Minuit ou l'ultime tentative – très vite contestée – d'une homogénéisation thématique des écrivains Minuit par Olivier Bessard-Banquy	84
V. Peut-on encore parler d'une école Minuit ?	92
VI. Des écoles de Minuit au style-Minuit : la « rose des vents » de Christine Jérusalem	100
VII. Comment penser aujourd'hui un style-Minuit ? Fonctions et enjeux de l'idée d'un style-Minuit	104
CHAPITRE 2 CLICHAGE DE L'OBJET SOCIOCRIQUE DU STYLE-MINUIT DANS LA PRESSE, ENTRE 1999-2009	111
I. Définir le style-Minuit comme un objet sociocritique manifeste dans la critique littéraire	114
II. L'élaboration du style-Minuit par le phénomène discursif de la contiguïté métonymique	122
III. Quelques clichés qui construisent le stéréotype social d'un style-Minuit	147
IV. Le style-Minuit en régime de singularité.....	161

DEUXIEME PARTIE LE STYLE-MINUIT : UNE REALITE STYLISTIQUE CHEZ ÉRIC CHEVILLARD, ÉRIC LAURENT, LAURENT MAUVIGNIER, MARIE NDIAYE ET TANGUY VIEL.....	215
---	------------

CHAPITRE 3 APPRENDRE A – NE PAS – FINIR, RENOUVELER, REINVENTER, LES HERITAGES LITTERAIRES (PRATIQUES DE SYNTAXE ET DE PONCTUATION)	217
--	------------

I. Les Éditions de Minuit sont-elles devenues le temple d’une littérature conservatrice ?	225
II. Tiret simple, tiret double et parenthèses : introduire le discours dans l’ordre du « non-un » et jouer sur la frontière lisible/illisible	255
III. Une ponctuation de page éclatée, de Claude Simon à Patrick Bouvet et Éric Chevillard	289
IV. Réinventer la ponctuation : le cercle de Monique Wittig, le carré d’Éric Chevillard	323
V. Stylistique contemporaine du blanc typographique	344

CHAPITRE 4 CETTE « HISTOIRE DE VOIX » : ENONCIATIONS SINGULIERES AUX ÉDITIONS DE MINUIT	383
--	------------

I. Les écritures de l’oralité de Laurent Mauvignier et Tanguy Viel	393
II. Les textes d’Éric Chevillard et Éric Laurent L’ « incongruité provocante » et l’ « opacité irréductible ».....	425
III. Quelle énonciation pour dire l’impensable ? Les choix énonciatifs de Marie NDiaye et Anne Godard	450

CONCLUSION.....	475
------------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE	479
----------------------------	------------

INDEX DES NOMS PROPRES	513
-------------------------------------	------------

TABLE DES MATIERES.....	523
--------------------------------	------------

ANNEXES.....	531
---------------------	------------

Introduction

Tenter de définir un style-Minuit

On peut certes affirmer sans se tromper que les romans publiés aux Éditions de Minuit sont reconnaissables immédiatement par un lecteur qui identifie d'emblée leur mythique couverture. Alexandre Roulois affirme justement que « le style Minuit se reconnaît au premier coup d'œil et [que] sa sobriété tranche avec les fioritures déployées par les autres maisons d'éditions pour se distinguer. »¹ Le style dont parle Alexandre Roulois est bien sûr l'allure générale de cette couverture blanche au liseré bleu nuit, estampillé de la fameuse étoile qui surplombe le « m » minuscule, initiale de Minuit. Cette couverture se distingue effectivement d'autres maquettes colorées ou illustrées, choisies par d'autres maisons d'édition.

Pour autant, dans ce commentaire d'Alexandre Roulois, semble se manifester une deuxième acception du mot « style ». Le « style » s'entend non seulement comme l'allure générale ou le « look » des livres Minuit mais aussi comme l'événement que constitue la langue dans laquelle ils sont écrits. Autrement dit, il existerait une contiguïté métonymique du style du contenant – caractérisé par la « sobriété » et l'absence de « fioriture » – au style du contenu : le style Minuit, c'est-à-dire la langue singulière et spécifique des romans publiés aux Éditions de Minuit serait d'emblée annoncé par la couverture. Le style des romans publiés aux Éditions de Minuit serait « sobre » et sans « fioriture » à l'image de la maquette. Mais comment penser ce style « sobre » et sans fioritures ?

Cette question mérite un examen approfondi car le phénomène de reconnaissance immédiate du style-Minuit peut être imputé à l'action première de tout lecteur qui identifie d'emblée la mythique couverture blanche à liseré bleu. Si le roman était donné à lire sans que l'éditeur soit immédiatement identifiable, il serait sans doute moins évident que le lecteur identifie instantanément un style-Minuit, entendu comme un ensemble de traits de style. De fait, la contiguïté métonymique du contenant et du contenu serait mise en doute. Mais dans la mesure où un roman publié aux Éditions de Minuit apparaît toujours sous cette même

¹ Alexandre Roulois, « Les Éditions de Minuit », article disponible sur le site encritude.fr. Site consulté le 10 octobre 2009.

couverture, les lecteurs, ouvrant un roman publié chez cet éditeur, se trouvent dans des conditions particulières de réception et attendent et/ou cherchent des textes écrits dans un style qui serait typique des Éditions de Minuit.

Si cette contiguïté métonymique avait un fondement, les écrivains de Minuit seraient du côté du style épuré, du style « sans fioriture ». Pourtant, les critères stylistiques qui permettent de définir le style-Minuit divergent d'un énoncé à l'autre et Alain Robbe-Grillet propose de considérer que les romans Minuit se développent dans une écriture « pas comme il faut »². L'initiateur du Nouveau Roman définit ainsi avec humour un point de cohérence entre les différents auteurs Minuit mais se dispense de définir ce style « pas comme il faut », qui, sans doute, serait une écriture décalée et inattendue, transgressive sans doute, située en dehors des normes. Pour autant, ce constat d'une unité affirmée dans une forme linguistique d'éclatement des conventions suffit-il à légitimer l'existence de ce que j'appellerai un « style-Minuit », style au singulier qui se retrouverait chez les auteurs aujourd'hui publiés aux Éditions de Minuit ?

Considérant la permanence de l'idée d'un style qui serait propre aux Éditions de Minuit, j'ai choisi de la désigner par l'étiquette « style-Minuit ». La construction non prépositionnelle, elliptique (puisque nous pourrions préciser le « style de Minuit » ou même « le style des écrivains publiés aux Éditions de Minuit ») construit un nom épithète qui cristallise le lien étroit qui existerait entre style et éditeur. Le trait d'union donne à voir en outre le lien étroit qui existerait entre style et éditeur. La métonymie de production signale que « le "style" de la maison garantit l'écriture de l'écrivain : la production du texte respecte les principes esthétiques et politiques identitaires de l'étiquette qui présentifie concrètement l'objet »³.

Penser une continuité et une cohérence entre des traits de style manifestes dans les langues singulières d'écrivains tous édités par le même éditeur ne va pas de soi. D'ailleurs, quand je me suis hasardée à formuler l'hypothèse d'un style-Minuit face à Henri Causse, administrateur des Éditions de Minuit, dans les couloirs de la rue Bernard Palissy, il m'a affirmé que tout roman parlait d'amour ou d'aventure, ceux d'Echenoz comme tous les autres et que, par conséquent, le style Minuit n'était qu'une idée saugrenue des critiques.

² Cité par Martine de Rabaudy, « Les enfants de Minuit », *L'Express*, 27/12/01. Article donné en annexe 8.

³ Éric Bordas, « *Style* », *un mot et des discours*, Paris, Kimé, 2008, p. 99.

Je concéderai à M. Causse que le style-Minuit puisse être une *fiction*, c'est-à-dire, selon une acception spinoziste, « une imagination creuse et inutile de l'esprit »⁴. Mais, compte tenu de la répétition de cette *pure fiction* selon laquelle il existerait un style-Minuit – fiction qui structure le paysage éditorial français autour d'un clivage : du côté de Minuit et de quelques autres éditeurs « un texte sublime, désintéressé » ; ailleurs, un livre comme « un objet mercantile dont la valeur est la gratuité de cet objet »⁵ –, je voudrais interroger sa pertinence. En effet, les écrivains publiés aux Éditions de Minuit ne sont certainement pas les mieux placés pour s'exprimer sur la nature de cette fiction bien que les critiques les sollicitent souvent à ce sujet. Ici Éric Chevillard, affirmant le primat de sa singularité – voire de sa solitude – récuse l'idée d'un partage de « principes d'écriture » par l'ensemble des écrivains publiés chez Minuit :

Je m'inscris en faux contre l'idée selon laquelle nous formerions un groupe cohérent d'écrivains partageant les mêmes principes d'écriture. Je me sens parfois même un peu seul dans mon genre. Et je cherche en vain parmi les auteurs des Éditions de Minuit ces adeptes de la phrase blanche, froide et sans matière que nous serions tous, à en croire quelques critiques. Est-ce que ce brouillard glacé n'émanerait pas plutôt des yeux morts de ceux qui s'y égarent ?⁶

Dans ses propos, Éric Chevillard oppose au « je » un « nous » indéfini. Il fait écho ainsi à l'indétermination de ce groupe d'« écrivains Minuit » dont les identités ne sont jamais précisément déclinées.

Laurent Mauvignier s'exprime aussi sur l'idée d'un style-Minuit et s'interroge sur sa pertinence comme l'atteste les nombreuses questions directes qui jalonnent son propos :

Que chaque éditeur ait, sinon un style, du moins des goûts particuliers qui sont les siens et se retrouvent parmi les auteurs qu'il choisit de défendre, c'est normal. Oui, on peut identifier des éditeurs, et lire des livres en pensant qu'ils sont bien pour telle couverture et ne le seraient pas pour d'autres. Mais il y a aussi des auteurs qui changent d'éditeurs, et alors, que dire ? François Bon est-il un auteur Minuit ? Verdier ? Fayard ? Seuil ? Et Antoine Volodine ? Verdier aussi ? Seuil ou Gallimard ? Un auteur est-il *ad vitam aeternam* identifiable, résumable à l'éditeur qui le découvre ? Je ne sais pas répondre à toutes ces questions. Mettons que s'il y a une « famille Minuit », nul doute qu'elle se retrouve sous le regard de Beckett, qui serait l'ancêtre commun du *minuitumscritorus* (les latinistes me corrigeront). Mais, voir des points communs entre Lenoir et Chevillard ? Echenoz et Mauvignier ? Oui, je sais bien, on peut dire, chez Minuit, les auteurs

⁴ Henri Garric, « Pour une histoire de la notion de fiction », dans *Littérature, représentation, fiction*, Jean Bessière (dir.), Paris, Honoré Champion, 2007, p. 33-53, ici p. 45.

⁵ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* [1973], *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 217-264, ici p. 232-233.

⁶ Propos d'Éric Chevillard cité dans Didier Jacob, « Minuit, la nouvelle vague », *Le Nouvel Observateur*, 28/03/2002.

écrivent avec élégance des pseudos polars ironiques qui subvertissent les genres, ou qui, comme on dit dans la presse, « dynamitent la fiction sur un mode jubilatoire ». Or, évidemment, pour ma part, quand je rêve de dynamite, c'est sur le mode qui explose et fait des dégâts dans le cerveau du lecteur. S'ils étaient irréversibles, ce serait encore mieux. Rien ne m'est plus étranger que le mode jubilatoire, même si, il est vrai, il faut de l'énergie et de la dérision pour se faire croire qu'on peut, sans rire, faire parler la littérature d'autre chose qu'elle-même.⁷

Laurent Mauvignier pastiche les discours de critiques littéraires construits autour d'images stéréotypées. Il détourne l'image de la dynamite pour mettre en évidence la bêtise du jargon journalistique. Or, la fiction du style-Minuit étant une construction de critiques littéraires, elle vole ici en éclats et le rapprochement improbable d'écrivains aux esthétiques très éloignées (Hélène Lenoir/Éric Chevillard, Laurent Mauvignier/Jean Echenoz) illustre l'incongruité de la pensée d'un style-Minuit. Cependant, Laurent Mauvignier ne se résout pas à détruire irrévocablement l'idée d'un style-Minuit puisqu'il suggère que la communauté des écrivains publiés chez Minuit partage un même héritage beckettien. Il reconnaît donc, avec humour, l'existence d'un « *minuitumscritorus* », c'est-à-dire une manière d'écrire Minuit.

Ces deux exemples montrent non seulement que le style-Minuit est simultanément intégré et tenu à distance par les acteurs du champ littéraire mais aussi que l'homogénéité des écritures Minuit est toujours postulée. Le style-Minuit est une fiction durable dont je voudrais constituer une archéologie (chapitre 1 et 2).

Je montrerai donc dans le premier chapitre de ma thèse que la fiction du style-Minuit trouve ses origines dans ce que l'histoire littéraire a appelé le mouvement du Nouveau Roman. Elle s'est ensuite prolongée lorsque les publications des Éditions de Minuit ont été qualifiées d'impassibles puis de ludiques.

Je montrerai ensuite comment cette représentation d'un style-Minuit s'est perpétuée entre 1999 et 2009 dans le discours de la critique littéraire journalistique (chapitre 2). En effet, comme le rappelle Laurent Jenny :

On ne saurait guère concevoir de rendre compte d'événements littéraires, de changements ou de processus sans tenir compte des relations entre « idée » de la littérature et jeu réel des formes. L'« idée » de la littérature, assurément multiple et changeante à chaque époque n'a, comme le montre Rancière⁸, rien de conceptuellement rigoureux ni même de consistant. Elle se constitue au fil des propositions théoriques, des manifestes, des préfaces, des

⁷ Laurent Mauvignier et Mathilde Bonazzi, « Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute : conversation avec Laurent Mauvignier », dans Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux (dir.), *La Langue de Laurent Mauvignier*, : « une langue qui court », Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p.15-31, ici p. 30-31.

⁸ Jacques Rancière, *La Parole muette*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

correspondances et de la réception critique. Elle se modèle avec des références philosophiques déformées, des notions théoriques souvent floues ou ambiguës. Elle recourt à des réseaux de métaphores qui lui tiennent lieu de concept. Et c'est à l'aide de cette nébuleuse notionnelle qu'elle prescrit et qu'elle interprète.⁹

En étudiant le discours de la critique littéraire, je décrypterai les métaphores utilisées pour caractériser le style-Minuit et montrerai comment la métaphoricité de la terminologie critique fait perdurer la fiction du style-Minuit.

Ainsi, au cours des deux premiers chapitres de cette thèse, le style-Minuit sera perçu aux prismes de l'histoire littéraire et de la critique journalistique, comme un style collectif. Cette pensée d'un style collectif se fonde sur l'idée que, d'un écrivain à l'autre, des traits de style partagés pourraient être repérés. Or, si la critique journalistique considère une conformité des traits de style depuis le Nouveau Roman jusqu'à la génération d'écrivains qui nous intéresse, ne renouvelant nullement la réception des textes Minuit, il n'en va pas de même pour François Rastier qui considère qu'un style est perceptible pendant une décennie. « En gros, écrit-il, un dialecte a pour échelle de durée le millénaire, un sociolecte le siècle, un style la décennie. »¹⁰ La réception des textes Minuit contemporains par le biais de la représentation du Nouveau Roman, telle qu'elle s'observe dans la presse, relèverait donc de l'anachronisme. La perspective diachronique de la critique perdrait dès lors de sa pertinence. En outre, concevoir une approche collective du style, c'est bien sûr prendre le risque d'aplanir les singularités de chacun des écrivains ; c'est aussi nier la définition aujourd'hui admise du style, perçu davantage comme la singularité de la langue d'un écrivain.

Face à la prédominance de la définition du style comme élément de singularisation dans la langue, il m'est apparu nécessaire de soumettre les textes à une étude stylistique pour repenser un style-Minuit, non plus comme un modèle uniforme qui serait partagé par tous les écrivains – ce qui est l'image du style-Minuit donnée dans la presse – mais plutôt comme la manifestation d'une langue littéraire, telle qu'elle est définie par Gilles Philippe comme une écriture située entre la pratique individuelle et collective, fondée sur des *patern* langagiers qui peuvent être partagés. Il s'agit alors de dégager un patron langagier que chacun des auteurs

⁹ Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives Littéraires », 2002, p. 12.

¹⁰ François Rastier, « Vers une linguistique des styles », *L'Information grammaticale*, n° 89, mars 2001, p. 3-6, ici p. 4. Cité par Cécile Narjoux, dans sa communication « Ceux qui n'écrivent pas "comme il faut" : style collectif ou langage collectif ? », au colloque *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, 26/05/12. Les actes sont à paraître aux Presses Universitaires de Provence, sous la direction de Michel Bertrand, Karine Germoni et Annick Jauer.

Minuit d'une même génération pourrait s'approprier¹¹. Précisons ici que la conception d'une stylistique qui chercherait des patrons revient à Roland Barthes qui, dans *S/Z* :

On peut [...] imaginer que la stylistique, qui ne s'est jusqu'ici préoccupé que d'écarts et d'expressivités – autrement dit d'*individualisations* verbales, d'idiolectes d'auteur –, change radicalement d'objet et s'attache essentiellement à dégager et à classer des modèles (des patterns) de phrases, des clausules, des cadences, des armatures, des structures profondes ; en un mot que la stylistique devienne à son tour transformationnelle ; du même coup, elle cesserait d'être un canton mineur de l'analyse littéraire (réduite à quelques constantes individuelles de syntaxe et de lexique) et, dépassant l'opposition du fond et de la forme, deviendrait un instrument de classement idéologique ; car, ces modèles trouvés, on pourrait à chaque fois, le long de la plage du texte, mettre chaque code *ventre en l'air*.¹²

Cette conception d'une stylistique qui voudrait dégager des patrons ou des modèles stylistiques est celle appliquée notamment par Gilles Philippe et Julien Piat dans *La Langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*.

Dans les chapitres 3 et 4, je voudrais pouvoir dégager les patrons stylistiques d'un style-Minuit et je mettrai donc à l'épreuve des textes la pertinence de cette fiction d'un style-Minuit. Ce retour aux textes littéraires est essentiel dans la mesure où « le texte est le lieu exclusif de manifestation du style, c'est sa concrétisation matérielle et même c'est sa seule existence comme phénomène »¹³. Choissant une perspective diachronique, je dessinerai les « airs de famille » partagés par quelques écrivains publiés chez Minuit pendant une décennie, dégagant quelques pratiques stylistiques convergentes – et non pas homogènes. La cartographie des affinités Minuit ne saurait cependant être élaborée sans recourir parfois à un regard ponctuellement comparatiste. J'ai choisi parfois d'étendre les études stylistiques à des textes qui ne sont pas publiés aux Éditions de Minuit afin de mieux faire apparaître les singularités d'un patron Minuit.

Dans le troisième chapitre, je démontrerai que les textes publiés entre 1999 et 2009 aux Éditions de Minuit se caractérisent par un retour sur des œuvres du passé qui sont revisitées. Par le biais d'une étude de la syntaxe et de la ponctuation, je montrerai qu'une spécificité Minuit réside sans doute dans le rapport à des propositions stylistiques antérieures, revisitées sur des modes inventifs. La question de la filiation paraît fondamentale pour élaborer le patron d'une langue Minuit qui existe dans une forme particulière de diacronicité.

¹¹ Je reprends ici la démonstration de Cécile Narjoux, dans « Ceux qui n'écrivent pas "comme il faut" : style collectif ou langage collectif ? », art. cit.

¹² Roland Barthes, *S/Z* [1970], *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 119-341, ici p. 202.

¹³ Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, op. cit., p. 204.

Enfin, dans le dernier chapitre, j'ai postulé que l'identité d'une langue littéraire Minuit tenait probablement à une préoccupation de l'énonciation partagée par l'ensemble des écrivains. Tout en dégagant les spécificités de leur choix énonciatif, j'ai dévoilé de nouveaux traits de style communs qui définissent le style-Minuit qui, loin de n'être qu'une fiction critique, se manifeste comme une réalité stylistique.

Mais, avant de commencer à analyser la portée d'un style-Minuit comme objet de l'histoire littéraire, objet sociocritique et réalité stylistique, il a fallu que je détermine avec précision quels seraient les écrivains du corpus et la période qui allait m'occuper.

1999-2009 : justification des dates frontières

La pertinence de la fiction du style-Minuit sera étudiée dans les limites d'une période à la fois restreinte et justifiée. Dans ce travail de délimitation des dates seuils, il faut se souvenir qu'organiser le temps de la littérature, en « siècle », « génération »¹⁴ ou « moment »¹⁵

est à la fois nécessaire et décevant. Nécessaire si l'on admet qu'en histoire, de façon générale, « les périodisations servent à rendre les faits pensables »¹⁶. Décevant, parce que s'agissant en particulier des faits d'écriture, [leur] portée apparaît en fin de compte assez faible.¹⁷

C'est pourquoi j'ai postulé que seule l'importance d'un *événement*, ou de plusieurs événements concomitants, pourrait justifier l'amorce des recherches à une date donnée.

J'entends ici le mot « événement » au sens où Claude Romano le définit, selon une perspective phénoménologique dans *L'Événement et le monde*. Pour lui,

l'événement qui surgit [...] sous son propre horizon nous oblige à déterminer le monde autrement, comme ce qui est susceptible d'être altéré et reconfiguré par lui ; possibilité qui ne pourra concrètement prendre forme que si nous apprenons à distinguer deux phénomènes de monde et, par conséquent, deux concepts phénoménologiques de celui-ci : un concept événementiel, qui se rapportent aux faits intramondains, en tant que ceux-ci ne sont compréhensibles et n'acquièrent de sens qu'à l'intérieur d'un contexte donné ; un concept

¹⁴ Henry Peyre, *Les Générations littéraires*, Paris, Boivin, 1948.

¹⁵ Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le Moment grammatical de la littérature française, 1880-1940*, Paris, Gallimard, 2002.

¹⁶ Krzysztof Pomian, *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984, p. 162.

¹⁷ Dan Savatovsky, « Siècle, fin-de-siècle, début-de-siècle : langue littéraire et périodisation », dans Cécile Narjoux (dir), *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010, p. 51-67, ici p. 52.

événemential, qui a trait à l'événement en tant qu'il se soustrait à tout horizon de sens préalable et, dans son jaillissement an-archique ne se manifeste lui-même avec le sens qui est le sien que *sous son propre horizon*. Survenant ainsi hors de toute mesure à des possibles préalables – à un « monde » au premier sens –, l'événement au sens événemential devient *instaurateur-de-monde* pour l'advenant¹⁸.

Il s'agissait donc, afin d'établir le début d'une période dans l'histoire récente des Éditions de Minuit, de repérer un éventuel événement de type « événemential », c'est-à-dire un événement qui aurait pu « reconfigurer [des] possibles articulés en monde, et introdui[re] dans [la] propre aventure [de la maison] un sens radicalement nouveau¹⁹. »

Il fallait donc se poser la question suivante : quels ont été les événements les plus marquants dans l'histoire récente des Éditions de Minuit ? Certains événements ont-ils eu une influence sur la « langue littéraire » utilisée dans les romans Minuit²⁰ ? La langue littéraire s'entend ici selon la définition qu'en donnent Gilles Philippe et Julien Piat comme une « réalité linguistique effective » (...) « qui croise l'évolution de la littérature comme fait social et celle de ses formes comme faits de langue. »²¹

Quelques événements historiques récents

J'ai ancré mes recherches dans le XXI^e siècle puisque je voulais connaître la place de Minuit au sein de l'édition française de ce siècle commençant. Certes, du point de vue du calendrier, le troisième millénaire est inauguré le premier janvier 2001 ; cependant, les historiens ne s'en tiennent pas à cette date et s'interrogent sur les fondements de l'entrée dans un siècle nouveau. L'effondrement du World Trade Center constitue en 2001 un événement universellement traumatique que les arts, notamment aux États-Unis, tenteront de reconstituer. Don Delillo publie ainsi en avril 2008 *L'Homme qui tombe*²².

Dans le domaine philosophique, Jacques Derrida confirme le caractère majeur de cet événement :

¹⁸ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1998, p. 56.

¹⁹ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 59.

²⁰ Par commodité, j'utiliserai dans ce travail de thèse les noms épithètes « style-Minuit », « roman Minuit », « écrivains Minuit »... etc.

²¹ Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 7.

²² Don Delillo, *L'Homme qui tombe*, Arles, Actes Sud, 2008.

Quelque chose « fait date », dirais-je selon l'idiome français. « Faire date », voilà toujours le coup porté, la portée même de ce qui est ressenti, de façon apparemment immédiate, comme un événement marquant singulier, « *unprecedented* », comme on dit ici. (...) « faire date », en tout cas, cela suppose que « quelque chose » arrive pour la première et la dernière fois, « quelque chose qu'on ne sait pas encore bien identifier, déterminer, reconnaître, analyser mais qui devrait désormais rester inoubliable : événement ineffaçable dans l'archive commune d'un calendrier universel...²³

Jürgen Habermas établit de la même manière que l'acte terroriste du 11 septembre constitue une rupture mais nuance son propos, arguant que

ce n'est que rétrospectivement que l'on pourra savoir si, avec toute la charge symbolique que cela suppose, l'effondrement des citadelles du capitalisme dans le sud de Manhattan représente une césure de la même ampleur qu'août 1914, ou si cette catastrophe n'a fait que confirmer d'une manière dramatique et inhumaine la vulnérabilité de notre civilisation complexe – vulnérabilité dont nous avons déjà conscience depuis très longtemps. [...] La nouveauté [intrinsèque à l'événement] a résidé dans la puissance symbolique des objectifs visés. Les auteurs des attentats n'ont pas seulement réduit à un tas de gravats les plus hautes tours de Manhattan, ils ont détruit une icône dans l'imagerie domestique de la nation américaine. [...] Et puis, la nouveauté, la présence des caméras et des médias qui a fait d'un événement local un événement planétaire – la population du monde entier devenant un témoin oculaire médusé.²⁴

Ainsi, Jürgen Habermas insiste-t-il sur le caractère hypnotique des images qui laissent les spectateurs sidérés.

Quant au problème spécifique qui nous concerne, définir une date butoir qui marquerait le commencement d'une nouvelle période aux Éditions de Minuit, serait-il cohérent de débiter l'étude en 2001, ce qui reviendrait à considérer que l'arrivée d'un événement fondamental sur le plan de l'histoire mondiale pourrait avoir un impact sur celle de la maison d'édition et plus spécifiquement sur le style des auteurs ? Certes, dans la mesure où l'événement du 11 septembre se révèle être un point de passage, un aboutissement en même temps qu'un seuil, il aurait été possible de s'interroger sur son influence sur la langue.

Cependant, je n'ai pas choisi cette piste de travail dans la mesure où l'événement n'a pas eu de conséquences immédiates sur l'édition française, et encore moins sur la langue des écrivains publiés chez Minuit. Certes, l'événement, comme le souligne Derrida, « fait date » et modifie les équilibres des forces politiques mondiales. Dans le domaine littéraire, il serait extravagant de croire que le 11 septembre ait pu subitement révolutionner les modes

²³ Jacques Derrida, Jürgen Habermas, *Le « concept » du 11 septembre, Dialogues à New-York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2004, p. 133-134.

²⁴ Jacques Derrida, Jürgen Habermas, *Le « concept » du 11 septembre, op. cit.*, p. 57-58.

d'écritures contemporaines. Cependant, il faut reconnaître l'influence de l'événement sur les projets d'écriture qui nous intéressent. Le roman de Laurent Mauvignier, *Dans la foule* est né de cet événement :

Le déclencheur de ce livre, incontestablement, je peux dire que c'est le 11 septembre 2001. Je ne voulais pas écrire là-dessus, c'était trop près de nous, trop américain aussi, trop médiatique. En revanche, l'effet de sidération des images du 11 septembre m'a ramené à cette sensation que j'avais ressentie, comme des millions de gens, en voyant les images du drame du Heysel en 1985. Cette sensation a été renforcée par la lecture du livre de Don DeLillo, *Outremonde*, qui s'ouvre sur un match de baseball mythique.²⁵

Le roman s'inscrit dans la continuité d'une pensée de la catastrophe, prégnante notamment dans les années 1980 et particulièrement

à la mode à la charnière du millénaire. Les images du 11 septembre 2001 (pour les téléspectateurs américains), les scènes du tsunami de 2004 (pour les belles âmes réunies autour de leur sapin de Noël), les vues aériennes de la Nouvelle Orléans après le passage de Katrina en 2005 (pour tous les critiques de George W. Bush), les *inconvenients* statistiques du réchauffement climatique (pour tous les nostalgiques de son rival malheureux, Al Gore) auront marqué les grandes scansions qui se seront élevées sur une basse continue d'inondations, de tremblements de terre, de mazoutages, d'épidémies (réelles ou craintes), d'accidents nucléaires (étouffés ou euphémisés) et de mort invisible des abeilles²⁶.

Chez Laurent Mauvignier le récit dit, grâce à une parole informe et chaotique, cette catastrophe contemporaine et l'impuissance à agencer, à construire, à donner forme au chaos. L'invention stylistique d'une langue qui s'oppose à l'ordre est particulièrement repérable *Dans la foule* où l'événement rapporté, le drame au stade de Heysel de Bruxelles le 30 mai 1985²⁷, relève à lui seul du chaos. L'événement travaille la langue de l'auteur et la modifie²⁸. Cependant, il serait difficile de généraliser cette observation à l'ensemble des écrivains publiés aujourd'hui aux Éditions de Minuit. C'est pourquoi, je ne débiterai pas mes recherches à cette date.

L'année 2002, sur le plan de la politique intérieure française, est apparue aussi comme un bouleversement et j'aurais pu choisir cette date butoir dans la mesure où elle ouvre une période de dix années de droite au pouvoir (2002-2012) et est marquée par la percée de

²⁵ « La panoplie littéraire de Laurent Mauvignier », *Décapage*, n° 43, Paris, Éditions de la Table Ronde, p. 97-98.

²⁶ Yves Citton, « La passion des catastrophes », *Acta fabula*, Essais critiques. [<http://www.fabula.org/revue/document4926.php>].

²⁷ Notons que cet événement était aussi rapporté par Patrick Bouvet dans *Shot*, texte dont il sera question dans le troisième chapitre de cette thèse.

²⁸ J'y reviendrai dans le chapitre IV.

l'extrême droite. C'est en 2002 en effet que le candidat du Front National, Jean-Marie Le Pen, est parvenu au deuxième tour de l'élection présidentielle.

« Séisme ! » Le mot est sur toutes les lèvres au soir de ce dimanche 21 avril 2002, comme il sera dans tous les titres de journaux le lendemain. Pour la première fois depuis 1965, année de la première élection du Président de la République au suffrage universel, un candidat d'extrême droite, Jean-Marie Le Pen, gagne la deuxième place au premier tour et, partant, le droit d'affronter son rival, Jacques Chirac, au tour décisif. Le candidat du Parti socialiste, Lionel Jospin, Premier ministre sortant, est relégué dans l'infamie de l'élimination.²⁹

Le terme de « séisme » dit bien le bouleversement que constitue le premier tour de ces présidentielles. Après la cohabitation (le vaincu de l'élection présidentielle de 1995, Lionel Jospin, était devenu premier ministre en 1997 pour une cohabitation avec Jacques Chirac qui dura cinq ans), la France entre dans une période de grave crise morale que Michel Winock explique en ces termes :

Les élections successives de 2002 auront révélé le mal politique français, qui ne tient pas seulement aux ratés de sa machine institutionnelle. L'état de santé de la démocratie en France est inquiétant parce que la démocratie est, de tous les systèmes politiques, le plus exigeant : il ne peut se fonder et se maintenir que sur la responsabilité des citoyens, à tous les échelons. Le démocrate appliqué, mal remis du premier tour de la présidentielle, éprouvait une légère gueule de bois. Abstention de masse, montée des extrêmes, rejet de la classe politique, atomisation des opinions, hantises sociales et sécuritaires, reconduction à 82% d'un Président déconsidéré, tout cela sonnait comme un glas lugubre dans la République.³⁰

Lors des élections suivantes, en 2007, Nicolas Sarkozy accède au pouvoir et incarne une droite décomplexée tandis que la défaite de la candidate du Parti socialiste, Ségolène Royal, dévoile l'étendue de la crise de la gauche.

Mon travail aurait pu chercher à déceler l'influence de cette politique de droite sur le style des textes publiés aux Éditions de Minuit. La question aurait été alors de savoir quelle est l'influence d'une politique de droite sur une littérature habituellement classée à gauche, depuis la création de la maison en 1942 sous l'Occupation et son engagement dans la guerre d'Algérie³¹.

²⁹ Michel Winock, *L'Élection présidentielle en France, 1958-2007*, [2007], Paris, Perrin, 2008, p. 145.

³⁰ *Ibid.*, p. 152-153.

³¹ À l'occasion du cinquantième anniversaire des accords d'Évian (mars 1962) qui ont mis fin à la guerre d'Algérie, les Éditions de Minuit mettent en avant sept ouvrages de leur catalogue (dont quatre ont été réédités) : Henri Alleg, *La Question*, Robert Bonnaud, *Itinéraire*, Charlotte Delbo, *Les Belles Lettres*, Noël Favrelière, *Le Désert à l'aube*, Pierre Vidal-Naquet, *L'affaire Audin*, *La Gangrène*, *Provocation à la désobéissance*, *Le Procès du déserteur*. La maison offre aux acheteurs de ces livres un petit ouvrage d'Anne Simonin paru pour l'occasion : *Le Droit de désobéissance*, Les Éditions de Minuit en guerre d'Algérie qui s'ouvre sur ces mots :

Cependant, il paraît difficile d'évaluer l'influence d'une politique gouvernementale ou celle de l'effondrement des tours jumelles sur le style des écrivains publiés aux Éditions de Minuit. Ainsi, j'ai cherché une date butoir inscrite plus directement dans l'histoire des Éditions de Minuit.

Un événement majeur aux Éditions de Minuit : la mort de Jérôme Lindon en 2001

Choisir comme date seuil l'année 2001 aurait pu se justifier par un événement essentiel dans l'histoire des Éditions de Minuit. C'est en effet cette année-là, le 9 avril, que Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit et directeur de publication depuis 1948, disparaît, alors qu'il avait confié, quelques années auparavant, la codirection de la maison à sa fille, Irène Lindon, qui en assure dorénavant la direction. Pour le sujet qui m'intéresse, il s'agissait donc de savoir si ce décès avait influé de quelque manière que ce soit sur la ligne éditoriale de la maison et sur le style des textes qui y sont publiés. Autrement dit, il fallait déceler si cet événement avait engendré une rupture dans l'histoire des Éditions de Minuit ou si au contraire une continuité éditoriale s'était maintenue.

Il est vrai que cette disparition est un véritable tournant dans l'histoire de la maison d'édition et dans celle, plus générale, de l'édition française : les nombreux hommages rendus à l'éditeur en attestent. Le président de la République alors en fonction, Jacques Chirac, salua cette « grande figure de l'édition » : « Son immense modestie, sa discrétion et son refus des honneurs ne doivent pas faire oublier l'homme de conviction et d'engagement, celui qui, très jeune, avait fait le choix de la Résistance »³². Lionel Jospin, alors premier ministre, évoqua l'homme « profondément engagé » qui « aura pendant un demi-siècle dominé le monde de l'édition et influencé profondément la vie politique et intellectuelle de notre pays »³³. L'influence qu'a pu avoir Jérôme Lindon sur les mondes éditorial, culturel et politique est rendue perceptible dans les hommages diffusés par la presse. Des éditeurs français, des libraires et de nombreux auteurs publiés chez Minuit³⁴ manifestent alors leur admiration pour

« Les ouvrages réédités ou disponibles du catalogue algérien des Éditions de Minuit ont ceci en commun : ils illustrent un paradoxe. Et ce paradoxe est le suivant : comment un éditeur littéraire se trouva, entre 1957 et 1962, dans l'obligation de devenir un éditeur militant ? Au nom de l'honneur de la France, et en utilisant toutes les ressources de l'état de droit, les Éditions de Minuit vont s'efforcer de mobiliser l'opinion publique nationale et internationale autour de la dénonciation de la torture. » (p. 7) Cette entrée en matière rappelle l'engagement des Éditions de Minuit pour dénoncer la torture qui se déroulait en Algérie. Jérôme Lindon s'est opposé, par le biais des publications, à la politique du Général de Gaulle, au nom d'une « certaine idée de la France ».

³² Patrick Kéchichian, « Jérôme Lindon, cinquante ans de résistance sous l'étoile de Minuit », *Le Monde*, 14/04/01, p. 25.

³³ *Idem*.

³⁴ Voir notamment à ce sujet Martine Silber, « Hommages respectueux du monde politique, émotion chez les écrivains », *Le Monde*, 14/04/01.

cette figure centrale du prix unique du livre et ce défenseur sans concession d'une littérature exigeante. Olivier Nora, alors PDG de Grasset, salue « le franc-tireur à qui l'on doit la permanence d'une forme d'exception française »³⁵. Cet hommage à l'éditeur témoigne du symbole, du *mythe* pourrait-on dire, qu'il était devenu : celui de l'exception culturelle française.

Telle qu'elle est racontée dans la presse, la disparition de l'éditeur laisse présager d'un avant et d'un après, autrement dit d'une rupture dans l'histoire des Éditions de Minuit, ce qui justifierait d'ouvrir mon travail de recherches en avril 2001. J'aurais alors pu questionner l'idée d'un style-Minuit propre à Irène Lindon.

Dès lors, ce travail aurait consisté à comprendre les choix éditoriaux d'une editrice et j'aurais dégagé la cohérence d'un regard neuf, celui d'Irène Lindon, sur la production romanesque contemporaine, cherchant à délimiter une constante dans ses goûts. Or, cette perspective d'étude réduit nettement l'intérêt des recherches. Le projet qui est le mien consiste moins en la description d'une ligne éditoriale propre à cette editrice, qu'en la recherche, du côté des productions romanesques, de singularités dans les pratiques d'écriture, et l'on ne saurait réduire l'émergence de constantes stylistiques à l'arrivée d'une nouvelle editrice à la tête des Éditions de Minuit.

Analyser uniquement la politique éditoriale d'Irène Lindon perd encore de l'intérêt quand on sait qu'elle publie en majorité des auteurs déjà publiés du vivant de son père, qu'elle conseillait dans ses choix éditoriaux : Éric Chevillard, Marie NDiaye, Éric Laurent, Tanguy Viel et Laurent Mauvignier ont tous été publiés du vivant de Jérôme Lindon quand l'editrice avait déjà un rôle important dans les choix littéraires. Ainsi, Laurent Mauvignier me confiait-il, lors d'une discussion³⁶, que Jérôme Lindon ne souhaitait pas l'éditer, considérant son premier roman, *Loin d'eux*, comme « trop difficile ». Il pariait alors sur une vente confidentielle de 200 exemplaires (quand, en réalité, 10 000 exemplaires de ce roman ont été vendus). C'est Irène Lindon qui a donc plaidé la cause de ce jeune auteur. Cette anecdote démontre la place prise par l'editrice du vivant de Jérôme Lindon et l'influence qu'elle a exercé sur la constitution du catalogue bien avant 2001. Dans ces conditions, il apparaît peu pertinent de considérer l'année 2001 et le décès de Jérôme Lindon comme une rupture véritable dans l'histoire des Éditions de Minuit, inscrite au contraire dans une continuité. Irène

³⁵ Olivier Delcroix, Laurent Schang, « Disparition : Jérôme Lindon », *Le Figaro*, 13/04/01, p. 25.

³⁶ Discussion informelle avec Laurent Mauvignier, 12/04/11.

Lindon évoque d'ailleurs ce rôle de conseiller littéraire qu'elle occupait dans la maison déjà dix ans avant la mort de son père :

Nous recevons 3500 manuscrits par an [...]. Je suis incapable de vous dire si leur épaisseur, leur teneur, leur composition sont différentes de celles des manuscrits que je lis depuis 1991, parce que la seule chose qui m'importe est l'écriture et, pour tout vous dire, ce que je regarde dans chaque manuscrit, c'est le début et la fin, puis je décide si oui ou non je monte le manuscrit dans mon bureau. Dans certains cas, on voit tout de suite que le texte n'est pas pour nous.³⁷

Irène Lindon, on le comprend, participe activement depuis 1991 à la constitution du catalogue Minuit et elle a pu défendre Laurent Mauvignier mais aussi d'autres jeunes auteurs face aux résistances de Jérôme Lindon.

La politique éditoriale d'Irène Lindon prolonge celle que son père avait instaurée. Certes, les hommages rendus à Jérôme Lindon par la presse ont pu, dans un premier temps, laisser entendre qu'une fracture serait visible dans la politique de la maison d'édition et que le catalogue en serait modifié. Pourtant, c'est dans une continuité certaine qu'Irène Lindon applique encore des principes éditoriaux déjà mis en œuvre par celui qui l'a précédée. La rigueur et l'exigence littéraires sont encore des principes appliqués au sein des Éditions de Minuit par Irène Lindon comme l'atteste le fait qu'elle ait publié uniquement quatre nouveaux auteurs depuis 2001³⁸ : Cécile Beauvoir³⁹, Anne Godard⁴⁰, Bertrand de la Peine⁴¹ et Vincent Almendros⁴². Pour ces raisons, je n'ai pas choisi d'ouvrir mes recherches en 2001 et j'ai

³⁷ « “La vie des Éditions de Minuit dépend entièrement de la librairie de création”, entretien avec Irène Lindon », dans Olivier Bessard-Banquy (dir.), *L'Édition littéraire aujourd'hui*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 77-84, ici p. 79.

³⁸ Je dis qu'Irène Lindon a publié *uniquement* quatre auteurs depuis 2001 mais il faudrait nuancer ce propos. En effet, rappelons que pendant vingt ans, de 1960 à 1980, deux auteurs essentiels seulement, aux dires de Jérôme Lindon (dans un entretien avec Michèle Ammouche-Kremers publié dans *Jeunes auteurs de Minuit*, Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *Crin* n° 27, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994), ont été publiés aux Éditions de Minuit : Monique Wittig et Tony Duvert. Dans son ouvrage *Passer en douce à la douane, L'écriture minimaliste de Minuit, Deville ; Echenoz, Redonnet et Toussaint* (Amsterdam, Atlanta, Éditions Rodopi, 1997, p. 9), Fieke Schoots commente le creux que connurent les Éditions de Minuit dans les années 1970 : « Pendant le règne de la littérature expérimentale des tel-quelliens au cours des années 70, la maison n'attire pas tellement l'attention. Elle continue à publier les romans d'écrivains dont la carrière s'était amorcée bien avant, notamment dans les années 50. À quelques exceptions près (Tony Duvert, Jeanne Hyvrard), cette décennie ne voit pas apparaître de débutants capables de répondre aux attentes. Les catalogues récents montrent que, outre les livres des années 80 et 90, c'est toujours aux livres datant des années 50 que la maison accorde le plus d'importance. » À cet égard, publier trois auteurs en dix ans (de 2001 à 2011) ne saurait refléter une quelconque paresse ou timidité éditoriale mais s'inscrit dans le prolongement d'une politique éditoriale.

³⁹ Cécile Beauvoir a publié un recueil de nouvelles aux Éditions de Minuit, *Envie d'amour*, en 2002.

⁴⁰ Anne Godard, *L'Inconsolable*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

⁴¹ Bertrand de la Peine, *Les Hémisphères de Magdebourg*, Paris, Éditions de Minuit, 2009 et *Bande-son*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

⁴² Vincent Almendros, *Ma chère Lise*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

cherché dans la vie littéraire française d'autres événements qui pourraient être associés à l'émergence d'un style-Minuit au tournant du XXI^e siècle.

Les bouleversements de la vie littéraire française à la fin des années 1990

En 1998 et 1999, deux écrivains âgés d'une trentaine d'années publient leur premier roman aux Éditions de Minuit : Tanguy Viel et Laurent Mauvignier. L'apparition de ces « nouveaux écrivains » est soulignée sur le site des Éditions de Minuit : « Plus récemment encore, surviennent d'autres écrivains »⁴³, peut lire l'internaute à la fin de l'historique, avant que des noms d'auteurs ne soient cités : Tanguy Viel, qui publie *Le Black Note* en 1998 et *Cinéma* en 1999 ; Laurent Mauvignier dont le premier roman, *Loin d'eux*, est publié en 1999. Le verbe « survenir » indique l'émergence soudaine et inattendue de ces écrivains et sous-entend l'événement que sont ces publications.

Le renouveau amorcé en 1998-1999 par la publication des premiers romans de Tanguy Viel et Laurent Mauvignier s'explique notamment par un débat sur la mort de la littérature qui traverse alors la vie littéraire française :

La querelle s'est ouverte au milieu des années 1990, à propos de l'art contemporain d'abord, accusé de sombrer dans la complaisance et la facilité. Elle a vite atteint la littérature. L'écrivain Jean Martin (qui publie ses livres sous le pseudonyme de Jean-Philippe Domecq) fait paraître une longue lettre pamphlétaire dans la revue *Esprit* où se trouve stigmatisée une certaine critique trop favorable aux médiocres écrivains que seraient, parmi d'autres, Philippe Sollers, Michel Rio ou Jean Echenoz. Deux ans plus tard, Jean-Marie Domenach, ancien directeur de la même revue, publie *Le crépuscule de la culture française ?* (1995) et s'émue que les « lecteurs baillent ». [...] Nostalgique de sa jeunesse, ce critique regrette que l'imaginaire n'ait plus les mêmes élans ni les personnages la séduction d'autrefois. Cette position est emblématique d'un procès insistant : il n'y a plus de « grand écrivain », la littérature est menacée de disparition.⁴⁴

Certes, ce débat est récurrent dans la vie littéraire française depuis que Dumay a proclamé en 1950 la mort de la littérature⁴⁵. Très récemment d'ailleurs, en 2011, un colloque à l'École Normale supérieure de Lyon a été consacré à ces discours de fin de la littérature⁴⁶. Pourtant, au milieu des années 1990, ce discours est très prégnant comme si le vingtième

⁴³ Site consulté en septembre 2009. Depuis, le site a été remanié et, le 24 février 2012, nous lisons : « Fin 1990 surviennent d'autres écrivains ». Le verbe « survenir » est une nouvelle fois choisi pour indiquer le caractère soudain de ces apparitions.

⁴⁴ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 302.

⁴⁵ Raymond Dumay, « Mort de la littérature (1950) », n° 6, LHT, Documents, publié le 01/05/09 [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/lht/6/documents/134-dumay>.

⁴⁶ Laurent Demanze et Dominique Viart (dir.), *Fins de la littérature ? Esthétiques et discours de la fin*, t. I, Paris, Armand Colin, 2012.

siècle finissant préfigurait la fin d'un monde. Cette proclamation de la fin de la littérature manque de fondement et il faut rappeler qu'Éric Chevillard, Éric Laurent ou Marie NDiaye publiaient des textes novateurs aux Éditions de Minuit depuis plusieurs années déjà. En outre, ce discours catastrophiste contraste paradoxalement avec l'emballlement médiatique qui avait cours autour du genre de l'autofiction et qui témoignait au contraire de la vivacité de la littérature :

Un néologisme hante l'Empire des lettres, de l'Europe aux Amériques. Le mot hante les suppléments littéraires, les radios et les télévisions lettrées, les revues, les colloques, les études savantes ; hante l'écriture de jeunes comme de vieux écrivains ; et cette hantise contamine jusqu'au lecteur curieux, intrigué par ce terme protéiforme, tantôt label d'originalité, tantôt marque infamante, associé à des livres récents, plaqué sur des livres anciens. J'exagère à peine pour ceux qui auraient manqué le début de cette affaire étonnante.

Ce n'est pas qu'une question de mots. Depuis une quinzaine d'années, le nombre d'ouvrages décrits comme autofiction ou s'autoproclamant tels, ne cesse d'augmenter. Aujourd'hui, pas une semaine ne passe qui n'apporte l'écho d'un livre torsadé d'aveux ou moulé comme une confession ; à moins qu'il ne s'agisse d'un « récit vrai », sec comme une déposition. La liste est longue des écrivains contemporains ayant enchâssé leur identité dans un montage textuel, mêlant les signes de l'écriture imaginaire et ceux de l'engagement de soi. Inégales en ressources, leurs œuvres sont aussi différentes par la forme et l'ampleur de leur hybridation, mais elles manifestent toute une époque, un moment de l'histoire littéraire, où la fiction de soi occupe les auteurs les plus éloignés, pour constituer sûrement pas un genre, mais peut-être une nébuleuse de pratiques apparentées.⁴⁷

Dans ce passage, Vincent Colonna insiste sur l'ampleur des débats qui occupent la vie littéraire française au moment même où il écrit. Le grand public a découvert l'autofiction en lisant *Philippe* de Camille Laurens⁴⁸, dans lequel elle raconte la naissance de son enfant mort-né. Christine Angot publie en 1998 *Sujet Angot*⁴⁹ et en 1999 *L'Inceste*⁵⁰ qui défraie la chronique. Catherine Millet en 2001 vend presque 100 000 exemplaires de *La vie sexuelle de Catherine M* en un mois⁵¹ tandis que *Baise-moi* de Virginie Despentes obtient aussi un grand succès en 1994. Chloé Delaume⁵², écrivain certes moins médiatique, s'inscrit aussi dans le

⁴⁷ Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Toulouse, Tristram, 2004, p.11.

⁴⁸ Camille Laurens, *Philippe*, Paris, P.O.L., 1995.

⁴⁹ Christine Angot, *Sujet Angot*, Paris, Fayard Littérature, 1997.

⁵⁰ Christine Angot, *L'Inceste*, Paris, Stock, 1999.

⁵¹ Guillaume Bridet, « Le Corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 439-446, ici p. 439.

⁵² Chloé Delaume, *Les Mouffettes d'Atropos*, Paris, Farrago, 2000 et *Le Cri du sablier*, Paris, Farrago/Léo Scheer, 2001.

genre de l'autofiction. Ces femmes écrivains dominent alors le champ médiatique et la vie littéraire en imposant leurs autofictions.⁵³

La parution de *Truismes* de Marie Darrieussecq en 1996 chez P.O.L. confirme d'ailleurs la prédominance des femmes écrivains sur la scène littéraire française. En effet, ce roman d'une jeune femme écrivain jusqu'alors inconnue s'est vendu à plus de 300 000 exemplaires durant l'année 1996 et, depuis, à plus d'un million d'exemplaires dans quarante pays. Le court-métrage *L'Ironie du sort*, Marie Darrieussecq, Xavier Bazot, « *Qu'est-ce qu'elle dit Zazie ?* »⁵⁴ met en regard le succès de ce premier roman resté plusieurs semaines en tête des ventes, tandis que *Tableau de la passion*, de Xavier Bazot, s'est très peu vendu⁵⁵. Plusieurs séquences du film sont tournées dans l'imprimerie avec laquelle travaille P.O.L. et le spectateur voit les rotatives en marche et des palettes couvertes entièrement d'exemplaires de ce roman. Jean-Paul Hirsch, directeur commercial de la maison d'édition, explique son euphorie face au chiffre des ventes. Du jour au lendemain, dit-il, mille exemplaires de *Truismes* se sont parfois vendus en France, faisant ainsi passer le travail du petit éditeur indépendant P.O.L. à une autre échelle de production. P.O.L. a pu, grâce au succès de *Truismes*, se faire connaître d'un public plus large et éviter la faillite tout en continuant à « faire de l'édition de livres exigeants ». Ainsi, le succès de *Truismes*, accompagné de la médiatisation de Marie Darrieussecq, qui a interprété « le personnage de fiction de Marie Darrieussecq pour les médias » (je la cite), a modifié durablement le paysage éditorial français, puisque P.O.L. est devenu un concurrent important des Éditions de Minuit. P.O.L., qui proposait une littérature de masse, revendiquait aussi une littérature exigeante, empiétant ainsi sur le terrain occupé par les Éditions de Minuit. De fait, les Éditions de Minuit ont été contraintes de redéfinir leur identité et de se repositionner, notamment en créant des événements littéraires.

En ce sens, les choix éditoriaux de l'année 1999, quelques années après le développement de P.O.L., s'apparentent à une réponse et à une nouvelle prise de position, que résume ainsi Daniel Riou :

⁵³ Voir l'article de Guillaume Bridet, « Le Corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet », .art. cit., pour un état des lieux détaillé des débats engendrés par cette littérature dite « féminine ». URL : http://books.google.fr/books?id=dhHYSmLGc2IC&pg=PA439&lpg=PA439&dq=chiffre+de+vente+truismes&source=bl&ots=jHPpNY15aH&sig=ygiisaY5ss0G1PaKUW8G1NkArpo&hl=fr&sa=X&ei=3pZLT-m_NIXT0QWJ3rWiCg&ved=0CDcQ6AEwAw#v=onepage&q=chiffre%20de%20vente%20truismes&f=false.

⁵⁴ Marc Voinchet et Jean-Michel Mariou, *L'Ironie du sort*, Marie Darrieussecq, Xavier Bazot, « *Qu'est-ce qu'elle dit Zazie ?* », film produit par, France 3, 1996. Mis en ligne sur le site de P.O.L. URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-527-2>.

⁵⁵ Xavier Bazot, *Tableau de la passion*, Paris, Le serpent à plumes, 1996.

Olivier Cadiot s'inscrit dans la mouvance incertaine et élargie du post-*Tel Quel*, et (donc ?) publie chez P.O.L. : Paul Otchakovsky Laurens est un éditeur qui occupe maintenant une place qui est pour une part celle qu'ont pu occuper les Éditions de Minuit dans les années 1960/1970, promouvant une littérature expérimentale à destination d'un public intellectuel, les deux maisons coexistant maintenant, de manière assez complémentaire, dans le champ des littératures exigeantes. Minuit a principalement choisi, après les grandes heures du Nouveau Roman, de renarrativiser pour une part sa production côté post-moderne⁵⁶. En face, P.O.L. se caractérise à la fois par des tendances expérimentales et/ou d'avant-garde (pour contestée que soit aujourd'hui cette dernière appellation) et par un éclectisme qui renvoie à l'atomisation contemporaine des pratiques culturelles en général, cet éclectisme intégrant sans problème des œuvres, si l'on s'en tient au plan de la langue, de facture classique du côté du « beau style »⁵⁷.

P.O.L. s'adresse de ce fait à un lectorat restreint, mais ciblé et stable, en tout cas réputé « intello ». En tout cas éditeur assurément approprié à Olivier Cadiot qui déconstruit⁵⁸ l'essentiel des mécanismes identificatoires usuels fondés sur une certaine idée de l'unité narrative, notamment aux plans temporel et énonciatif.⁵⁹

Dans une volonté de décrire schématiquement le paysage éditorial français, Daniel Riou distingue les Éditions de Minuit de P.O.L. selon un critère essentiel : Minuit ne renoncerait pas au récit, procédant à la renarrativisation des textes, tandis que P.O.L. affirmerait un catalogue aux œuvres plus expérimentales et plus avant-gardistes. La mention du mouvement « Tel Quel » rattache les éditions P.O.L. à la tradition de l'avant-garde, dont les Éditions de Minuit s'écarteraient dorénavant. Je reviendrai sur ces distinctions qui, bien qu'elles rendent compte de la perception partagée de Minuit et de P.O.L., ne sont pas tout à fait exactes. En effet, que dire par exemple d'Éric Chevillard, publié chez Minuit, qui renonce de plus en plus au récit⁶⁰ ou, à l'inverse, d'Emmanuelle Pagano, publiée chez P.O.L. et qui, dans *Les Adolescents troglodytes*⁶¹, par exemple, renoue avec une narration classique. Cependant, le propos de Daniel Riou rend compte de la nécessité, pour Minuit, de se construire *contre* P.O.L. ou plus exactement à la *différence* de P.O.L.

⁵⁶ « Par exemple les récits ironiques et désabusés de Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz, Christian Gailly. L'appellation « post-moderne » est contestable, et d'ailleurs contestée ; en tout cas susceptible de définitions multiples et contradictoires. » La note est de Daniel Riou.

⁵⁷ « Par exemple Richard Millet ». La note est de Daniel Riou.

⁵⁸ « Si on fait un usage assez simplifié de ce terme, dans différents sens simultanés : mettre à plat, expérimenter jusqu'à la limite de l'excès, contester des usages sclérosés. » La note est de Daniel Riou.

⁵⁹ Daniel Riou, « Olivier Cadiot, "le sujet de la déterritorialisation du sens" », dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'Illisible, La Licorne*, n° 76, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 155-170, ici p. 157.

⁶⁰ Voir à ce sujet « Une espèce de transe stylistique : Éric Chevillard s'entretient avec Mathilde Bonazzi », dans Cécile Narjoux et Sophie Bertocchi-Jollin (dir.), *La Langue d'Éric Chevillard : "le grand déménagement de la langue"*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, à paraître fin 2012. Entretien donné dans l'annexe 1 de cette thèse.

⁶¹ Emmanuelle Pagano, *Les Adolescents troglodytes*, Paris, P.O.L., 2007.

Dans ce contexte, Flammarion cherche aussi à occuper le terrain de la littérature contemporaine. En 1997, la maison lance la publication de la revue *Perpendiculaire* (publiée aux Éditions Michalon depuis 1995), qui diffuse une littérature contemporaine très avant-gardiste dont rend compte cet extrait d'un article de *Libération* :

Soit une «rentrée littéraire» tonitruante des Perpendiculaires, un groupe de jeunes gens aujourd'hui à peu près trentenaires, réunis en Société poitevine dans le mitan de leurs postadolescentes années 80, puis autour d'une revue que la maison Michalon édita avant que Flammarion lance dessus une payante OPA, qui jette sur le marché (puisque cette chronique se préoccupera aussi de considérer la production plus ou moins littéraire comme un marché) un autre avatar de la bonne vieille querelle des Anciens et des Modernes, querelle toujours recommencée, pour l'évidente raison que c'est dans les vieux pots qu'on fait les meilleures soupes.⁶²

Or,

Michel Houellebecq avait rejoint, en 1996, le groupe Perpendiculaire (mouvement littéraire né en 1984), au moment de la création de la revue du même nom. Partant du principe que l'on « n'attrape pas les mutations contemporaines avec du vinaigre balzacien », *Perpendiculaire* prône l'abandon du romanesque psychologique et des postures culturelles traditionnelles (« qui finissent par coaguler en des tics, des maniérismes de langage ») au profit d'une recherche « de ce qui est vécu par chacun, afin d'aboutir à la production de trajectoires signifiantes susceptibles de déstabiliser les grandes surfaces idéologiques ». ⁶³

Mais, en 1998, Michel Houellebecq publie chez le même éditeur, Flammarion, le roman *Les Particules élémentaires*, dans lequel il imagine un univers nouveau, situé en 2079 dans lequel la poursuite du plaisir ne préoccupe plus les hommes. C'est à l'aune de cet univers qu'est dépeint notre temps, « période noire de l'humanité finissante »⁶⁴.

Houellebecq est alors exclu du comité éditorial de la revue *Perpendiculaire* tandis que Flammarion renonce à publier celle-ci, indiquant dans un communiqué que « le collectif a exclu Michel Houellebecq et mène contre celui-ci une campagne de presse d'une virulence exceptionnelle. La revue comprendra qu'un éditeur doit défendre son auteur quand celui-ci est victimes d'attaques tout à fait injustifiées. »⁶⁵

⁶² Marcelle Pierre, « Face aux piles. Extension perpendiculaire », *Libération*, 25/09/1997. URL : <http://www.liberation.fr/livres/0101224182-face-aux-piles-extension-perpendiculaire-revue-perpendiculaire-no-7-flammarion-50-f-nicolas-bourriaud-l-ere-tertiaire-flammarion-98-f-christophe-duchatelet-le-stage-agricole-flammarion-80-f>.

⁶³ Jean-Luc Douin, « Michel Houellebecq débarqué », *Le Monde*, 11/09/1998.

⁶⁴ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature au présent*, op.cit., p. 349.

⁶⁵ Communiqué de presse de Flammarion, « Flammarion sans perpendiculaire », *Libération*, 22/10/98. URL : <http://www.liberation.fr/livres/0101257966-flammarion-sans-perpendiculaire>.

Les membres du collectif s'offusquent en effet contre les thèses développées dans le roman de Michel Houellebecq et publient dans *Le Monde des Livres* du 10 septembre 1998, un texte intitulé « L'ère du flou » :

Nous prenons nos distances avec Houellebecq parce que nous nous sommes aperçus [...] que l'auteur adhère aux thèses développées par son personnage, ou les prolongeait. Du coup, son livre sort du registre de l'allégorie, de la métaphore, pour devenir un autre objet. On n'est plus dans la fiction, on est ailleurs. Quand on développe des thèses sur l'eugénisme, la disparition de la race, l'organisation politique du désir, des thèses proches de la sociobiologie, proches d'Alain de Benoist, de la revue *Krisis* (Houellebecq attaque aussi l'art contemporain), et que le Front national fait 15 %, quand on est un écrivain qui jouit d'une certaine audience, et qu'on laisse entendre que l'on pense ce qui est dit dans le livre qu'on vient de signer, on prend le risque de donner une portée politique à des thèses inacceptables.⁶⁶

En réalité, ce qui se joue dans *Les Particules élémentaires*, c'est peut-être la mise en question de l'utopie d'une société sans désir. Le projet de l'écrivain, selon la thèse de Sabine Van Wesemael, consisterait, plus largement, à démasquer toute forme d'utopie.⁶⁷

Pourtant, en 1998, le roman demeure incompris et suscite une controverse très violente. Houellebecq répond dans *Le Monde* du 18 septembre 1998 aux membres de *Perpendiculaire* :

Comme Bret Easton Ellis dans *American Psycho*, j'apporte de mauvaises nouvelles : et on pardonne rarement aux porteurs de mauvaises nouvelles. Je n'ai pas (pas encore ?) reçu de menaces de mort ; reste qu'à travers mon livre quelque chose (une génération ? un siècle ? un système économique ? une civilisation ?) s'est senti jugé. Nous vivons en des temps où un flux accéléré d'informations et de positionnements nous emporte (avec ses « coups de gueule », ses « réactions à chaud », ses ringardisations arbitraires...), soumettant la doxa à un processus de redéfinition permanent (en d'autres termes, le système intellectuel fonctionne aujourd'hui comme le système de la mode). Les maîtres et les collaborateurs du flux peuvent légitimement entrer en fureur lorsqu'ils le voient se briser, une fois de plus, contre la muraille du livre, ami de la lenteur. Dans ce sens, oui, je plaide coupable : j'ai écrit un livre réactionnaire ; toute réflexion est devenue réactionnaire.⁶⁸

Sabine Van Wesemael explique les fondements de ces scandales créés par des écrivains qui, comme Houellebecq,

écrivent des récits brutaux et choisissent les sujets les plus répugnants et les plus vulgaires, les descriptions les plus lubriques et les plus repoussantes. Ils écrivent des romans souvent sordides qui évoquent une existence vouée à la solitude et la frustration. Ce ne sont pas des

⁶⁶ Jean-Luc Douin, « Michel Houellebecq débarqué », *Le Monde*, 11/09/1998.

⁶⁷ Sabine Van Wesemael, *Le Roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 186.

⁶⁸ Michel Houellebecq, « Michel Houellebecq répond à Perpendiculaire », *Le Monde*, 18/09/1998.

auteurs qui pensent comme il faut. La bienséance leur est égale. Ils s'intéressent à tout ce qui est susceptible de faire sensation : l'extrémisme musulman [...], la prostitution [...], la pornographie, toutes sortes de perversions sexuelles, l'agression, et ainsi de suite. Dans un entretien publié dans *Le Figaro* dans lequel Houellebecq réagit aux commentaires accusateurs suscités par son roman *Plateforme* [dans lequel le protagoniste propose l'exploitation sexuelle des femmes du tiers monde afin de remédier à la déficience sexuelle en Occident], l'auteur affirme avec assurance : « L'invective est un de mes plaisirs. Cela ne m'apporte dans la vie que des problèmes, mais c'est ainsi : j'attaque, j'injurie. J'ai un don pour ça. »⁶⁹ Choquer, provoquer, se mettre en scène ; telles sont ses intentions premières. [...]

Des sujets choquants mis en évidence par une habile stratégie promotionnelle, voilà la recette du succès littéraire actuel. Jean-François Patricola consacre même tout un livre à ce phénomène : *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*⁷⁰. Selon l'auteur, Houellebecq, banni volontaire, misanthrope déclaré, est le chef-d'œuvre du marketing littéraire, qui de non-conformisme fait profession.⁷¹

Ainsi, la réception des *Particules Élémentaires* et les débats violents qui ont suivi sa parution montrent assez que la vie littéraire française, à la rentrée littéraire 1998, est saturée de Houellebecq et de son personnage public, ainsi que des procès multiples qui lui sont intentés.

L'année précédente, en 1997, une nouvelle maison d'édition indépendante, Verticales, avait vu le jour avec la publication de deux titres : *Livre XIX* de Claro et *Prières d'exhumer*, d'Yves Pagès, « deux livres pas commodes pour essuyer les plâtres »⁷². Malgré le caractère « pas commode » de ces deux livres, la maison de Bernard Wallet et Yves Pagès, les deux fondateurs, intéressent les actionnaires, comme le démontre son rachat par Le Seuil en 1999⁷³. Quand le Seuil est racheté par La Martinière, Verticales intègre alors les Éditions Gallimard, ce qui assure la pérennité financière de la maison. Très vite, Verticales impose dans la vie littéraire française son logo conçu par Robial, ses maquettes dessinées par le graphiste Philippe Bretelle et sa marque de fabrique qu'Yves Pagès décrit ainsi :

La marge, c'est ce qui fait tenir les lignes ensemble. Dans beaucoup de maisons, tout ce qui n'est pas écrit au « je » ou au « il », ça paraît super expérimental, c'est olala, c'est prise de tête, c'est intello. Voilà.

⁶⁹ Cité par Denis Demonpion dans *Houellebecq non autorisé*, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2007, p. 331.

⁷⁰ J.-F. Patricola, *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*, Paris, Écriture, 2005.

⁷¹ Sabine van Wesemael, *Le Roman transgressif contemporain*, op. cit., p. 40-41 et 43.

⁷² Propos d'Yves Pagès. URL : <http://www.archyves.net/html/ÉditionsVerticales.html>. Le livre mentionné à la fin de la citation est *Entre les murs* de François Begaudeau (2006), adapté par Laurent Cantet (Palme d'or, Cannes, 2008).

⁷³ Notons que Bernard Wallet n'était pas un inconnu dans le monde de l'édition puisqu'il a travaillé plusieurs années chez Christian Bourgois. Dans le roman, *BW* (Éditions du Seuil, 2009), Lydie Salvayre dresse un beau portrait de l'éditeur.

Nous, une des marques de fabrique des Éditions Verticales, c'est qu'on revendique un catalogue extrêmement éclectique où il y a des gens qui peuvent effectivement être en recherche des périphéries de ce qui se fait et qui mettront plus de temps à se faire connaître et en même temps, récemment, on a eu un livre adapté qui a eu la palme d'Or.⁷⁴

Les Éditions Verticales, à leur naissance, ont elles aussi fait bouger les lignes de la littérature déconcertante. La littérature la plus étonnante, celle qui se tient à la « périphérie » y était publiée et la maison a imposé sa marque de fabrique, ainsi décrite par Christelle Reggiani :

La prose française contemporaine, héritière de Proust et de Céline, trouve en particulier dans l'énergie de l'invective célinienne un fondement – curieusement décalé donc puisqu'on a pu voir à quel point l'émotion verbale tenait en l'occurrence à l'écrit – de la discursivité généralisée qui la caractérise : « tout-venant » du discours – comme Edouard Dujardin parlait de « tout-venant » de la pensée pour qualifier le monologue intérieur – auquel l'extériorité de son adresse donne volontiers la couleur de l'imprécation. On peut citer ici les noms d'Eugène Savitzkaya, de Pierre Lafargue ou de Lydie Salvayre, et rappeler, dans ce registre, l'importance du rôle joué par les éditions Verticales.⁷⁵

Parmi les écrivains que cite Christelle Reggiani, Eugène Savitzkaya est publié aux Éditions de Minuit, les deux autres l'étant aux Éditions Verticales. Cette liste hétérogène d'écrivains appartenant indistinctement aux deux maisons d'édition dévoile leur fréquente mise en comparaison dans le domaine de la littérature de création.

Ainsi, face à ces trois phénomènes littéraires : l'ampleur prise par P.O.L. en 1996 lors de la parution de *Truismes* de Marie Darrieussecq, la création de Verticales en 1997, le scandale éditorial engendré par *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq en 1998, les Éditions de Minuit vont devoir réaffirmer leur identité et leur place dans la vie littéraire française. À partir de 1998-1999, la maison réagit par la publication de nouveaux romanciers aux esthétiques remarquables. Après le Nouveau Roman et les impassibles, un nouveau « coup éditorial » se prépare visiblement aux Éditions de Minuit. *Le Black Note* (1998) et *Cinéma* (1999) de Tanguy Viel, ainsi que *Loin d'eux* (1999) de Laurent Mauvignier, apparaissent comme des objets nouveaux, d'autant plus remarquables que les Éditions de Minuit se trouvent sous les projecteurs grâce au prix Goncourt attribué à Jean Echenoz pour son roman *Je m'en vais* (1999). Toujours en 1999, les Éditions de Minuit poursuivent la

⁷⁴ Site consulté le 24 février 2012. URL : http://www.dailymotion.com/video/x5rp5f_interview-yves-pages-prix-de-l-inap_news. Je retranscris les propos d'Yves Pagès.

⁷⁵ Christelle Reggiani, *Éloquence du roman : rhétorique littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, 2008, p. 158.

publication de romans d'auteurs découverts précédemment : Éric Laurent (*Remue-Ménage*), Marie NDiaye (*Hilda*) et Éric Chevillard (*L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*).

J'ai donc choisi d'amorcer mes recherches en 1999, considérant que Minuit faisait alors l'événement. Cette année-là, les cinq auteurs retenus dans mon corpus publient chacun un titre. En outre, le premier roman de Laurent Mauvignier et le deuxième de Tanguy Viel sont très remarqués par la critique.

J'interromprai mes recherches en 2009 pour plusieurs raisons. Tout d'abord, j'ai voulu constituer un compte rond – et en cela arbitraire. 1999-2009 : choisir ces deux dates butoirs me permet de considérer le style-Minuit et son évolution synchronique sur une décennie. Or, en dix ans, Laurent Mauvignier comme Tanguy Viel ont construit chacun une œuvre tandis qu'Éric Chevillard, Marie NDiaye et Éric Laurent ont poursuivi la leur.

L'année 2009 est aussi celle de la parution du roman *Des Hommes* de Laurent Mauvignier, consacré par la critique. Les Éditions de Minuit ont cherché, au moment de la publication de ce roman « goncourable », à en faire un événement en diffusant par exemple aux libraires une revue de presse des critiques dithyrambiques.

2009 est aussi l'année où Marie NDiaye reçoit le prix Goncourt pour son roman *Trois Femmes puissantes*, publié aux Éditions Gallimard. Depuis 2007 et la publication de *Mon Cœur à l'étroit*, Marie NDiaye a changé d'éditeur, ce qui a eu pour conséquence la mise en compétition, pour le Goncourt 2009, de deux écrivains découverts par Jérôme Lindon : Marie NDiaye et Laurent Mauvignier.

Les écrivains représentatifs de la dernière génération Minuit : constitution du corpus

Je consacrerai donc le deuxième chapitre de ce travail de doctorat à la permanence de la fiction du style-Minuit dans la presse entre 1999 et 2009 avant de distinguer, dans les troisième et quatrième chapitres, certains critères stylistiques qui seraient constitutifs de ce style-Minuit. Il a donc fallu déterminer quels seraient les écrivains qui m'intéresseraient et quels seraient ceux que je laisserais de côté.

Afin de constituer un corpus cohérent, je me suis fiée uniquement aux dates de naissance des écrivains Minuit et j'ai cherché à isoler la dernière génération publiée dans cette maison d'édition. J'ai donc procédé à la répartition des écrivains vivants, actuellement publiés aux Éditions de Minuit, en deux groupes distincts et homogènes :

Éric Chevillard : 1964	Christian Gailly : 1943
Éric Laurent : 1966	Jean Echenoz : 1947
[Cécile Beauvoir : 1967]	Marie Redonnet : 1948
Marie NDiaye : 1967	Christian Oster : 1949
Laurent Mauvignier : 1967	Jean Rouaud : 1952
[Anne Godard : 1971]	Yves Ravey : 1953
Tanguy Viel : 1973	Hélène Lenoir : 1955
	Jean-Philippe Toussaint : 1957

Ainsi, deux générations d'écrivains sont apparues nettement : à droite, les écrivains aujourd'hui âgés d'une soixantaine d'années, nés entre 1943 et 1957. À gauche, apparaissent les écrivains nés entre 1964 et 1973. Neuf années seulement séparent Éric Chevillard de Tanguy Viel.

J'ai considéré que, compte tenu de la proximité des âges d'Éric Chevillard, Éric Laurent, Cécile Beauvoir, Anne Godard, Marie NDiaye, Laurent Mauvignier et Tanguy Viel, ils pouvaient constituer une génération et partager sans doute certaines préoccupations esthétiques.

J'ai finalement retenu dans mon corpus principal Éric Chevillard, Éric Laurent, Marie NDiaye, Laurent Mauvignier et Tanguy Viel. Cécile Beauvoir a été exclue du corpus compte tenu du peu d'intérêt du recueil de nouvelles *Envie d'amour*, paru en 2002 aux Éditions de Minuit.⁷⁶ Anne Godard n'a publié qu'un roman aux Éditions de Minuit, *L'Inconsolable*, en

⁷⁶ Pour avoir un aperçu des nouvelles de Cécile Beauvoir et lire les raisons pour lesquelles je ne l'ai pas retenue dans mon corpus, se référer à l'annexe 3.

2006. Il en sera dit rapidement quelques mots à la fin du chapitre IV de cette thèse. Cependant, un texte unique ne constitue pas une œuvre et je ne m'y attarderai donc pas.

Cependant, ce corpus principal se situe à l'intersection de deux autres corpus complémentaires. Afin de penser la langue littéraire partagée par les écrivains Minuit de cette génération, il a fallu que je compare ce qui s'écrit au cours de la décennie 1999-2009 chez d'autres éditeurs. C'est pourquoi mon corpus principal d'écrivains Minuit doit être complété par un corpus complémentaires qui comporte des textes de Patrick Bouvet, Chloé Delaume, Raymond Federman, Philippe Forest, Yannick Haenel, Blandine Keller, Camille Laurens, Laure Limongi, Béatrice Rilos, Denis Roche et Jean-Jacques Schuhl.

En outre, la langue littéraire Minuit de la génération qui m'intéresse s'est très vite révélée être très étroitement liée à celle d'écrivains Minuit antérieurs. C'est pourquoi mon corpus principal a dû être complété d'un deuxième corpus complémentaire constitués d'œuvres publiés aux Éditions de Minuit depuis Beckett et jusqu'à J. Echenoz en passant par Monique Wittig et Claude Simon.⁷⁷

Définition d'une génération littéraire

Il peut paraître arbitraire d'avoir délimiter le corpus principal à cinq écrivains, Éric Chevillard, Éric Laurent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel, qui constitueraient ensemble une même génération et il faudrait pouvoir expliquer comment se constitue une « génération ». Dans son ouvrage *L'Effet de génération, une brève histoire des intellectuels français*⁷⁸, Michel Winock propose de considérer huit générations d'intellectuels qui rythment l'histoire du XX^e siècle. Pour commencer, l'historien définit l'intellectuel comme

celui qui, ayant acquis une réputation ou une compétence reconnue dans le domaine cognitif ou créatif, scientifique, littéraire ou artistique, use de son statut pour intervenir dans l'espace public sur des questions qui ne concernent pas sa spécialité, mais l'ensemble de la communauté politique à laquelle il appartient.⁷⁹

⁷⁷ Pour une vision d'ensemble du corpus principal et des deux corpus complémentaires, se référer à la bibliographie générale.

⁷⁸ Michel Winock, *L'Effet de génération, Une brève histoire des intellectuels français*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2011.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 5-6.

Les écrivains sont donc des figures majeures d'intellectuels que l'on peut étudier selon la génération à laquelle ils appartiennent. « Le concept de génération, d'un usage si spontané mais d'une définition si malaisée s'applique avec d'autant plus de fiabilité qu'il désigne des champs précis⁸⁰ ». De la définition qu'en proposait en 1947 Wilhelm Dilthey selon laquelle

la génération forme un cercle étroit d'individus qui, malgré la diversité des autres facteurs entrant en ligne de compte, sont reliés en un tout homogène par le fait qu'ils dépendent des mêmes grands événements et changements survenus durant leur période de réceptivité.⁸¹

Michel Winock retient tout d'abord le « rôle joué par les “grands événements” dans la formation d'une génération. (...) On peut parler d'événement dateur (générateur) lorsque celui-ci frappe de plein fouet des jeunes gens en train de s'éveiller à la conscience politique⁸² ». Plus loin, l'historien établit que cette période de réceptivité particulière à un événement se situe au moment de l'éveil de la conscience politique, lorsque les individus ont une vingtaine d'années.

Michel Winock précise néanmoins que la notion de génération et celle de classe d'âge « ne coïncident pas exactement⁸³ », récusant ainsi le parti pris d'Albert Thibaudet qui évoquait la « génération de 1789 » comme celle des « vingt ans en 1789⁸⁴ ». Pour Michel Winock, il est nécessaire de tenir compte d'une « période d'émergence » qui « est la date de naissance d'une génération, période plus ou moins brève, coïncidant de plus ou moins près, selon les cas, avec l'événement catalyseur⁸⁵ ». Avant de déterminer quel est l'événement qui pourra être considéré comme le déclencheur de la génération d'écrivains qui nous intéresse, je voudrais préciser encore comment ce concept de génération peut être défini dans une perspective historique.

Michel Winock, cherchant à préciser ce concept de génération, précise qu'il en apparaît une nouvelle par décennie et reprend les termes de François Mentré qui établissait que chaque

⁸⁰ Michel Winock, *L'Effet de génération*, op. cit., p. 8.

⁸¹ Wilhelm Dilthey, *Le Monde de l'esprit*, t. I, *Histoire des sciences humaines*, Paris, Aubier-Montaigne, 1947, p. 42. Cité par Michel Winock, *L'Effet de génération*, op. cit., p. 8.

⁸² Michel Winock, *L'Effet de génération*, op. cit., p. 9.

⁸³ Michel Winock, *L'Effet de génération*, op. cit., p. 9.

⁸⁴ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, [1936], Paris, C.N.R.S. Éditions, 2007, cité par Michel Winock, *L'Effet de génération*, op. cit., p. 9.

⁸⁵ Michel Winock, *L'Effet de génération*, op. cit., p. 12.

génération se caractérise par « une façon nouvelle de sentir et de comprendre la vie, qui est opposée à la façon antérieure, ou du moins différente d'elle⁸⁶ ». Cependant,

cette succession décennale peut servir de fil conducteur, mais à simple titre hypothétique, sans nécessité mécanique : une dizaine d'années paraît bien, *grosso modo*, représenter la fourchette d'âges qui identifie une génération dans le temps. Néanmoins, cette unité de mesure est variable en fonction même des événements, de leur intensité et de leur rythme – ils ne se produisent pas pour découper l'histoire en fractions décennales au seul profit de ceux qui la racontent. À certaines époques crépitantes (ainsi de 1935 à 1962) s'opposent des séquences beaucoup plus plates (les années 1970 et 1980). Dans le premier cas, les générations semblent se talonner ; dans le second, elles peinent à prendre vie.⁸⁷

En ce qui concerne les écrivains du corpus, ils appartiennent à une de ces générations difficilement repérables compte tenu du peu d'événements ressentis comme des catalyseurs. La génération des écrivains qui m'intéressent est d'autant plus difficile à cerner qu'elle ne se caractérise pas par une uniformité des prises de position mais au contraire par un « système idéologique » diffus dans lequel des contradictions peuvent surgir.⁸⁸ En effet, « chaque génération se définit par une *problématique majeure* (...) qui suscite un ensemble de réponses contradictoires formant un système idéologique »⁸⁹.

Pour achever sa typologie du concept de génération, l'historien décline encore quelques « attributs distinctifs » d'une génération :

Elle est tributaire d'un certain type de formation pédagogique [...] ; tributaire, d'une manière générale, de l'environnement économique, démographique, social, politique, qui favorise des sentiments collectifs d'optimisme ou de pessimisme, ce qu'on appelle un « esprit du temps ». Dans les années où les jeunes intellectuels veulent comprendre le monde, et peut-être le transformer, tout ce qu'ils découvrent des modes et des mœurs, des façons de penser et d'agir, des arts et des lettres de la période, est intégré de manière souvent indélébile dans la genèse d'un *Weltanschauung* : revues, romans, films, manifestes – tout ce qui exprime la génération montante a des points communs malgré les guerres de clans.

Ce dernier mot nous amène à préciser le rôle capital joué dans la naissance d'une génération par ce que Mannheim appelait les « groupes concrets⁹⁰ ». Ceux-ci, autour d'une personnalité charismatique, tantôt un aîné, tantôt un plus-précoce-que-les-autres, autour d'une revue ou de tout autre organe d'expression, manifestent

⁸⁶ François Mentré, *Les Générations sociales*, Paris, Bossard, 1920. Cité par Michel Winock, *L'Effet de génération*, op. cit., p. 10.

⁸⁷ Michel Winock, *L'Effet de génération*, op. cit., p. 10-11.

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ Michel Winock, *L'Effet de génération*, op. cit., p. 12.

⁹⁰ Karl Mannheim, « The problem of generations », in *Essays on the Sociology of Knowledge*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1972. Cité par Michel Winock, *L'Effet de génération*, op. cit., p. 12.

leur existence, généralement contre l'état des lieux, l'état des lettres, la politique ambiante, la génération des pères qui commandent.⁹¹

Ainsi se définit, selon Michel Winock, le concept de génération.

Or, afin de préciser en quoi les écrivains publiés chez Minuit appartiennent à une même génération, au-delà de leur âge (puisque ce critère, bien que nécessaire, n'est pas suffisant), il faudrait pouvoir en préciser les attributs distinctifs. Michel Winock interroge la pertinence d'une « génération Mitterrand » à laquelle pourrait appartenir les écrivains du corpus, âgés de dix-sept à vingt-six ans en 1981.

On a vu affiché sur les murs de Paris, lors de la campagne présidentielle de 1988, un slogan destiné aux jeunes électeurs : « la génération Mitterrand ». À vrai dire, si une génération prit consistance au cours des années 1980, ce fut moins à partir des espérances portées par le programme de la gauche – « changer la vie » –, vite déçues, que face à la résurgence du racisme et de la xénophobie orchestrée par le Front national. Un groupe concret symboliserait cette génération : « SOS Racisme ». En fait, un groupe générationnel peu intellectuel, avant tout militant. Le badge « Touche pas à mon pote ! » connut ses heures de gloire, mais, tout comme les concerts de rock organisés, cette avant-garde du mouvement antiraciste, encouragée par le président Mitterrand, ne produisit nulle théorie nouvelle. La révolution n'était plus à l'ordre du jour ; les droits de l'Homme devenaient la cause la plus précieuse à défendre. [...]

La fin du XX^e siècle, qui a connu la chute du mur de Berlin, la révolution des communications, la nouvelle puissance d'Internet, n'a pas connu de floraison intellectuelle nouvelle à travers [un] groupe concret [...]. Les grandes revues généralistes, *Esprit* (née en 1932), *Les Temps modernes* (1945), *Commentaire* (1978), *Le Débat* (1980), ne sont guère concurrencées par l'éclosion nouvelle de jeunes revues capables d'affirmer une percée générationnelle. Le magazine *Les Inrockuptibles* en seraient peut-être l'exception la plus visible, mais sa visibilité sort rarement du champ culturel.

La génération de « 68 » semble bien être la dernière à avoir pris consistance dans le champ intellectuel français du XX^e siècle. Peut-être le défaut d'événement explique-t-il la difficulté d'identifier une nouvelle strate. Quoi qu'il en soit, ni la première victoire de la gauche à l'élection présidentielle de 1981, ni la « crise étudiante » de l'automne 1986 – à propos de laquelle certains commentateurs ont cru pouvoir discerner l'émergence d'une « génération morale », en opposition à celle de 1968 – n'ont encore fait naître ces groupes concrets dans lesquels se reconnaît un « esprit de génération », ou à partir desquels on peut le définir. La chute du mur de Berlin, événement majeur, n'a pas bouleversé cette histoire, dans la mesure où la critique du communisme et du totalitarisme paraissait achevée depuis plusieurs années. Le retour en force de l'idéologie libérale n'eut pas de parrainage générationnel.

Toutefois, si nul groupe concret ne semble à même de cristalliser cette génération, un écrivain et son œuvre peuvent, à eux seuls,

⁹¹ Michel Winock, *L'Effet de génération*, op. cit., p. 11-13.

l'exprimer : c'est le grand talent de Michel Houellebecq (né en 1958). [...] [S]es pages noires expriment au mieux, non sans caricature, non sans humour, la crise existentielle d'un monde désenchanté où règnent les paradis artificiels et les faux-fuyants médiatiques. Les utopies de la génération 68 se sont effondrées ; la génération Houellebecq considère sans complaisance mais aussi sans espérance l'extension du « déclin de l'Occident ».

Cette double désignation de la génération qui avait une vingtaine d'année en 1981, « génération Houellebecq » ou « génération Mitterrand », paraît tout à fait problématique. En effet, selon quels critères pouvons-nous affirmer que Michel Houellebecq est l'emblème de cette génération ? Il semble que le choix de cette figure par Michel Winock relève plus d'un choix de cœur de l'historien que d'une réalité historique. Dans le propos cité ci-dessus, le groupe nominal laudatif et hyperbolique « le grand talent » ainsi que la locution adverbiale modalisante « au mieux » (« expriment au mieux ») dévoilent l'enthousiasme de l'historien pour un auteur qu'il choisit, de ce fait, comme tête de file, d'ailleurs non revendiqué, d'une génération. Cependant, à ce choix de Houellebecq comme emblème d'une génération Mitterrand, plusieurs contre arguments peuvent être opposés.

Tout d'abord, Michel Houellebecq est né, selon son acte de naissance officiel, en 1956, et non pas en 1958 comme l'écrivain le prétend, soit un an avant Jean-Philippe Toussaint, avec lequel il partage sans doute la représentation d'une « époque dépourvue de tout point de fuite »⁹². Houellebecq avait donc 35 ans en 1981 et il semble donc que cet événement de l'arrivée de la gauche au pouvoir ne puisse constituer pour cet écrivain l'événement catalyseur.

En outre, il paraît difficile de penser que Houellebecq puisse être représentatif de l'ensemble d'une génération Mitterrand dans la mesure où cet écrivain construit son œuvre et son image contre toutes valeurs humanistes. Dans *Les Particules élémentaires*, par exemple, le personnage de Michel, au terme d'une vie d'errances, cherche à reconstituer une race humaine génétiquement modifiée immortelle et stérile, qui libérerait l'homme de son angoisse de la mort et de sa préoccupation à se reproduire. Cet imaginaire littéraire ne saurait représenter les idéaux humanistes que Mitterrand incarnait. L'accession à la présidence de cet homme de gauche, bien qu'elle fut suivie de nombreuses désillusions, porte en elle, dans un premier temps, l'espoir.

À cet égard, l'abolition de la peine de mort reste une mesure symbolique. Or, l'œuvre de Houellebecq, sombre et ravageuse, s'inscrit en porte-à-faux de la « force tranquille »

⁹² Michel Winock, *L'Effet de génération*, op. cit., p. 56.

mitterrandiste et des valeurs que l'homme incarnait. Contre toute forme d'espoir, Houellebecq revendique Schopenhauer, philosophe du pessimisme, comme figure tutélaire et le cite régulièrement comme dans ce passage où il estime que son style se définit à l'opposé du style des écrivains Minuit :

Je n'ai jamais pu, pour ma part, assister sans un serrement de cœur à la débauche de techniques mises en œuvre par tel ou tel « formaliste-Minuit » pour un résultat final aussi mince. Pour tenir le coup, je me suis souvent répété cette phrase de Schopenhauer : « La première — et pratiquement la seule — condition d'un bon style, c'est d'avoir quelque chose à dire. ». C'est ainsi que je fabrique mes livres.⁹³

Michel Houellebecq n'incarne pas les valeurs mitterrandistes mieux incarnées, sans doute, par les écrivains Minuit qu'il pointe ici du doigt. Michel Houellebecq, populaire et médiatique, montre du doigt les écrivains Minuit, désignés comme des formalistes au propos vide. Les écrivains Minuit représentent, pour Houellebecq, le non engagement et un intellectualisme pur, déconnecté de toute réalité politique. Bien sûr, cette représentation schématique relève de deux contre-vérités : tout d'abord, les écrivains Minuit aujourd'hui ne sont pas des formalistes. En outre, ils ne sont pas désengagés mais au contraire invente une littérature en prise avec le réel et qui renouvelle la question de l'engagement littéraire. J'ai interrogé Laurent Mauvignier à ce sujet :

« Les individus exemplaires – qu'ils soient héros ou antihéros, princes légendaires ou « inconnus de l'histoire » – sont d'abord des supports. Ce qu'ils ont à montrer existe avant eux, mais ne peut être montré que par l'incarnation qu'ils lui prêtent⁹⁴ »

écrit Jacques Rancière au sujet de l'exemplarité des personnages dans le cadre du récit biographique écrit par l'historien. Bien sûr, tu n'es pas historien mais écrivain ; mais l'idée de « personnages supports » paraît intéressante pour réfléchir à leur place dans *Des Hommes ou Dans la Foule*.

Tes personnages romanesques ne sont-ils que les supports d'une réalité historique ou cette expression te semble-t-elle trop restrictive ?

Laurent Mauvignier me répondait :

Alors, ça, c'est très, très important. Parce que l'incarnation sert précisément à dézinguer radicalement la prétention à penser un personnage comme le support d'une idée. Tant qu'un personnage ne peut pas nous donner à voir et à entendre sa complexité et son indéchiffrable mystère, tant qu'il reste dans les clous de ce qu'il veut et peut dire, tant qu'il domine son sujet, il n'est rien qu'un bout de papier prétentieux et déjà mort. C'est une des raisons du titre, *Des*

⁹³ Entretien de Michel Houellebecq avec F. Martel. Cité par Dominique Noguez dans *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003, p. 100.

⁹⁴ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 195.

hommes. Revenir à montrer ça, des gens, des hommes comme ils sont, sans les instrumentaliser pour leur faire dire des idées qui seraient les miennes ou celles des autres, peu importe. Les montrer comme on montrerait une pierre, un objet immémorial comme l'océan si l'on veut, mais aussi comme un objet manufacturé. Il n'y a pas de volonté préliminaire à l'acte d'exister. C'est tout ce que je veux trouver, les personnages sont construits par la vie des autres, par l'histoire, les sciences, les religions, le hasard, les mots, les accidents, le temps, l'accumulation d'objets et de discours, bref, ils ont cette épaisseur qu'on ne pourra jamais rendre dans une fiction, mais qu'il faut – du moins je le crois – faire apparaître comme cette chose tremblante qui est de l'apparition de l'être, son trouble, sa non-évidence faite chair. Un ensemble de signes, de réseaux. Comme les traits chez Giacometti.

Là où j'ai l'impression que j'ai raté mon coup avec un personnage, c'est dans l'impression, parfois, de lui avoir laissé trop d'intentionnalité, ou d'avoir laissé trop apparaître ce que moi je voulais lui faire dire, trop de motivations extérieures. Je voudrais savoir faire traverser une pièce à une femme, et que cette femme soit, quand vous lisez son geste de traverser la pièce, seulement le fait de traverser. C'est-à-dire, je voudrais que le geste lui-même porte le monde, tout dire dans le fait de traverser une pièce (comment elle se déplace, sexy citadine ou paysanne sans grâce, ou l'inverse, paysanne gracieuse et citadine sans raffinement, que ce soit le geste qui soit la parole, et non pas un discours sur le geste qui dise le personnage).

C'est l'une des grandes difficultés dans des livres où les personnages se frottent à l'histoire réelle. Souvent, la fiction ne prend les personnages que comme illustrations de phénomènes d'époques, ou supports d'idées. C'est-à-dire qu'on efface le vivant, la vie, ce qui fait mystère et donne cette épaisseur, cette opacité bouleversante sans quoi une œuvre n'est rien qu'un *pensum* de plus.

Contre une littérature idéologique, dans laquelle les personnages incarneraient une idée, s'élabore cette littérature qui voudrait rendre compte de la complexité de l'Histoire. Écrire un roman à thèse n'est plus une option envisageable pour Laurent Mauvignier qui repense l'engagement littéraire. Ici, l'écrivain, après « l'ère du soupçon », n'a plus l'autorité nécessaire pour faire passer des discours idéologiques assertifs. Contre toute velléité démonstrative, il interroge le passé dans la mise forme d'histoires individuelles.

Chez Michel Houellebecq, l'engagement littéraire ne se matérialise pas de la même façon. Il ne s'agit chez lui nullement d'un questionnement qui appartiendrait à ce qui Dominique Viart nomme les « fictions critiques ».

Point de « message » donc, comme aux beaux-temps de la littérature argumentative, mais l'assignation faite au lecteur de prendre en considération les espaces sociaux et les questions politiques (au sens large du terme) qui traversent son temps. Ces fictions ne nous imposent pas de construire un monde nouveau : elles nous intiment de

répondre de ce que le monde est devenu. D'en répondre, c'est-à-dire d'en assumer la *responsabilité*.⁹⁵

Contre une littérature houellebecquienne qui « délibèrerait de tout et de rien »⁹⁶ et qui se distinguerait par son message, apparaît, au cœur de la littérature contemporaine, une nouvelle forme d'engagement caractérisé essentiellement par le questionnement. Or, ce questionnement est caractéristique de la génération Mitterrand : après l'espoir et les désillusions, l'engagement se manifeste dans une forme littéraire interrogative qui invite à la responsabilisation. Cette nouvelle forme de l'engagement attache une grande importance au style : c'est ce qui transparaît du moins dans les propos de Mauvignier.

Michel Houellebecq se tient à l'opposé de ces pratiques d'écriture décrites par Dominique Viart. En effet, cet écrivain impose un « monde nouveau » dans lequel plus aucun idéal ne tient. Dans un pamphlet intitulé *De l'extermination considérée comme un des beaux-arts*, François Meyronnis montre que les œuvres de Houellebecq, comme *Les Bienveillantes* de Littell, définissent une littérature du ravage – et du ratage. Dans le résumé qu'il propose de *La Possibilité d'une île*, il les fait apparaître clairement :

La possibilité d'une île repose sur un postulat simple : nous sommes deux mille ans après la période actuelle. L'orbicule terrestre a été dévasté de fond en comble par des explosions thermonucléaires. « L'humanité, enseigne la Sœur suprême, devait accomplir son destin de violence, jusqu'à la destruction finale. » Ici ou là subsistent encore des communautés d'homoncules, mais tombées dans un état reculant très loin les bornes de la sauvagerie. Et surtout une direction mystérieuse organise l'existence d'une communauté « abstraite » et « virtuelle » de néo-humains. Ceux-ci, comme des prisonniers sans espoir ou des vieillards tenus en lisière, vivent à distance les uns des autres dans des enclaves protégées. Pour être franc, leur comportement emprunte beaucoup à celui des milliardaires ; ils se calfeutrent à l'abri des hordes sauvages comme ceux-ci le font vis-à-vis des pauvres, éprouvant à leur endroit peur et mépris. Derrière des treillages métalliques, les clones lancent autour d'eux le mauvais œil : ils portent un regard de « lucidité sans bienveillance », un regard qui revient sur lui-même en entraîne avec soi une vague d'écœurement.

Chacun doit entretenir cet écœurement, ainsi le veut la « Sœur suprême ». En effet, les clones sont astreints à commenter le récit de vie du fondateur de leur lignée, l'humain dont ils reproduisent le code génétique. En un sens, ils consacrent leur temps à l'étude pour mieux s'infuser le dégoût de leur origine.

Par cette infatigable rumination, on cherche à stimuler en eux la « répugnance » et l'« ennui » envers la souche.

⁹⁵ Dominique Viart, « La Littérature contemporaine et la question du politique », dans *Le Roman français de l'extrême contemporain, écritures, engagements, énonciations*, Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2010, p. 105-121, ici p. 121.

⁹⁶ La citation est de Claude Simon, citée par Dominique Viart, « La Littérature contemporaine et la question du politique », art. cit., 2010, p. 112.

Et pour la « Sœur suprême », aucun doute : ce qui dégorge le plus d'immondices en l'homme, ce serait l'amour – ou plutôt son ratage ; mais d'après elle, il en finit toujours là. Par conséquent, la rumination mentale grattera cette vieille plaie jusqu'au pus.⁹⁷

Pour Houellebecq, écrire ne relèverait nullement de la mise en question du réel mais de sa dramatisation abjecte dans le domaine de la science-fiction.

« Toute œuvre d'art est un crime non perpétré », dit Adorno dans les *Minima Moralia*. D'après cette définition, les romans de Houellebecq et de Littell n'ont rien à faire avec l'art. Seulement, on ne peut pas non plus les confondre avec la ragougnasse des rentrées littéraires. Car ils font saillir la nervure verbale de la vengeance. Par eux, elle vient à la parole d'une manière à la fois magistrale et infecte. Ainsi prennent-ils valeurs de symptômes. Ils sont les dépôts de la catastrophe, les précipités qu'elle laisse dans le langage.

Little et Houellebecq travaillent pour les Érinyes. On les a consacrés aux ogresses. Ils leur sont liés, beaucoup plus qu'au monde des vivants. Ils ignorent la paix (...). À leur propos, on peut citer la formule d'Andy Warhol : « Le style n'est pas vraiment important. » En être dépourvu tient chez eux de la nature de ce qu'ils écrivent plus que d'une limite.⁹⁸

L'œuvre de Houellebecq se définit ainsi dans un hors-style et en marge du réel. Sans se préoccuper de la langue, l'écrivain transfigure le monde actuel dans une fiction qui se complait à en exacerber les failles. De ce fait, il paraît tout à fait improbable de le considérer comme le chef de file de la génération Mitterrand dont les écrivains élaborent une critique de la façon dont le monde s'est transformé pour devenir celui qu'il est aujourd'hui. La fiction critique est une enquête et non pas une image radicalisée et nihiliste d'une société catastrophique. La fiction critique invente des formes romanesques propres à faire émerger le questionnement :

La littérature n'est plus prédictive – à supposer qu'elle l'ait vraiment été un jour – elle se fait enquêtrice. Faut-il rappeler qu'*historia*, terme qui donne notre actuel « histoire », signifie justement enquête ? Elle enquête sur l'Histoire à partir du présent et manifeste ainsi son inquiétude : « comment en est-on arrivés là ? Que s'est-il passé ? »⁹⁹

À l'inverse, l'œuvre de Houellebecq ne renouvelle pas les formes et la représentation abjecte de la société ne sollicite aucun questionnement chez le lecteur dans la mesure où la langue, loin de maintenir quelques zones d'opacité, appelées des vœux de Mauvignier, se donne immédiatement comme celle d'une communauté de locuteurs :

⁹⁷ François Meyronnis, *De l'extermination considérée comme un des beaux-arts*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 2007, p. 90.

⁹⁸ François Meyronnis, *De l'extermination considérée comme un des beaux-arts*, op. cit., p. 34.

⁹⁹ Dominique Viart, « La Littérature contemporaine et la question du politique », art. cit., 2010, p. 117.

Houellebecq, ouvertement, se contente de vieilles formes. Il se satisfait du vieux potage naturaliste, qu'il relève avec une pincée de science-fiction. « Les mots sont sous la responsabilité de l'ensemble de la société », assène-t-il dans *Rester vivant*. Si c'est vrai, le langage ne sortira jamais de son registre de servitude, et les locuteurs de leur être-dans-la-moyenne.¹⁰⁰

Ainsi, Michel Houellebecq refuse-t-il la mission présumée de l'écrivain d'élever le langage et échappe, de fait, à l'élaboration d'une perception fine de l'Histoire telle que celle décrite précédemment par Laurent Mauvignier.

Pour Houellebecq, la parole se réduit à bien peu. Étroite et mesquine, sa conception du langage : le privant de toute *promesse*, il l'identifie à un aboiement, en mesure de n'exprimer que la colère et la crainte. » L'homme – dit le texte – parle comme le chien aboie. »¹⁰¹

Finalement, Houellebecq est une anti-figure d'écrivain et il ne paraît pas représentatif de l'ensemble d'une génération pour qui le langage ne se réduit pas à un aboiement animal et primitif, spontané et non travaillé.

La langue de Houellebecq définie comme un aboiement de vengeance et de colère ressemble au positionnement social de l'écrivain devenu figure médiatique. Les prises de paroles publiques de l'écrivain façonnent l'image d'un homme provocateur qui ignore la mesure et la nuance. L'entretien que l'écrivain accorde à Didier Sénécals pour le magazine *Lire* le premier septembre 2001 crée le scandale et il est attaqué en justice par des associations musulmanes pour avoir dit que « la religion la plus con, c'est quand-même l'Islam ». La lecture de cet entretien laisse percevoir l'image d'un écrivain qui s'engage au grès de la conversation pour une législation du tourisme sexuel, qui n'hésite pas à faire des remarques misogynes, à dénoncer des musulmans qui ne seraient pas de bons croyants...etc. Bref, le propos appartient au tout-venant et la langue ne s'élève nullement au-dessus d'un niveau médiocre de conversation de comptoir¹⁰².

Cet entretien contraste avec ceux que peuvent donner les écrivains Minuit. La mesure de la parole de Mauvignier, par exemple, diffère radicalement des prises de position radicales et sans appel de Houellebecq qui décrète que « l'Islam est con » au même titre que les Occidentaux. Le propos non argumenté, assertif et péremptoire, populiste du fait du niveau de langue familier voire vulgaire dessine le portrait d'un écrivain qui n'a pas de style, entendu au sens de « classe », d'allure. La figure négligée de Houellebecq s'inscrit contre les écrivains au

¹⁰⁰ François Meyronnis, *De l'extermination considérée comme un des beaux-arts*, op. cit., p. 52.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 105.

¹⁰² Un extrait de l'entretien est donné dans l'annexe 9.

chic un peu snob de Minuit et contre l'image des écrivains de gauche « qui *s'effacent* [...] *devant leur œuvre*, imposent silence à leur personne et laissent apparaître derrière eux la littérature dans sa solitude et son énigme, debout sous le regard véritable de l'Histoire. »¹⁰³ Cette énigme de la littérature est bien ce qui est recherché par Laurent Mauvignier qui revendique une forme d'opacité. Au contraire, Houellebecq entretient une forme d'ambiguïté dans la mesure où ses personnages semblent être les porte-paroles d'une idéologie réactionnaire qui est aussi relayée par l'écrivain.

Dominique Rabaté constate ainsi que dans le roman *Plateforme*,

il est souvent difficile de dire si Houellebecq cherche à ironiser la figure de ce petit Blanc dévoyé [le personnage principal qui imagine un camp de vacances uniquement destiné au tourisme sexuel] ou si ce sont bien les thèses qu'il défend en personne. L'auteur joue de cette constante ambiguïté, qui lui permet de faire scandale et de prendre en porte à faux les opinions « politiquement correctes » de notre époque. Si la satire est souvent mordante, le fond idéologique est, lui, plus que douteux.¹⁰⁴

Maintenant cette confusion des instances de parole, l'œuvre de Houellebecq ne répond pas à la définition de la littérature de gauche qui « *en dévoilant* du même coup l'homme historique et l'homme éternel participe à une sorte d'élucidation sociologique des divers moments d'une histoire d'ensemble des hommes »¹⁰⁵.

Houellebecq se pose dans son œuvre comme dans son métadiscours comme un écrivain de l'extermination, à l'exact opposé d'une littérature de gauche, donc. Selon François Meyronnis (et l'on voit, de Meyronnis à Winock, à quel point Houellebecq soulève les passions !), les hommes qui peuplent l'univers houellebecquien sont les « déchets, les résidus » d'un processus dévastateur :

Le mot « extermination » signifie chasser hors des frontières. *Ex*, désigne un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur. Et *terminus*, la borne, la limite. Avec l'extermination, nous sommes expulsés hors des limites, délogés, exilés, *évacués*.

Éjectés hors du monde, l'être parlant. Renvoyé dans le nulle part, tel un rebut.

¹⁰³ Roland Barthes, « Écrivains de gauche ou littérature de gauche ? », [1952], *Œuvres Complètes*, op. cit., t. I, p. 163-165, ici p. 164. Les italiques sont de l'auteur.

¹⁰⁴ Dominique Rabaté, « Résistances et disparitions », dans Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras, Dominique Rabaté, *Le Roman français contemporain*, Paris, Culturesfrance éditions, 2007, p. 9-46, ici p. 37.

¹⁰⁵ Roland Barthes, « Oui, il existe bien une littérature de gauche » [1953], *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 229-233, ici p. 232.

De là vient le second sens du mot « extermination », qui exprime l'idée d'anéantissement, de destruction pleine et entière. Faire cesser, faire disparaître, tuer jusqu'au dernier, et surtout mettre fin – voilà ce que le mot indique.¹⁰⁶

La littérature de Houellebecq mettrait en œuvre ce processus d'évacuation et de maintien hors des frontières. Or, ce thème du maintien des frontières et de la mise à distance, voire de l'expulsion hors des frontières, est bien une thématique chère à la droite.

En somme, la figure médiatique sulfureuse de Houellebecq, construite par opposition à la traditionnelle figure de l'intellectuel de gauche multiplie les scandales et prend des positions hasardeuses qui ne coïncident pas du tout avec la figure de Mitterrand. L'amalgame entre la « génération Mitterrand » et la « génération Houellebecq », tel qu'il est établi par Michel Winock, paraît, à ce stade de la réflexion, difficilement justifiable.

Enfin, s'il fallait encore justifier d'un dernier argument cette incompatibilité entre la génération Mitterrand et Houellebecq, qui en serait plutôt une contre figure, j'avancerai que les écrivains de la génération Mitterrand, à laquelle appartiennent les écrivains du corpus, ignorent la figure de Houellebecq, ne l'évoque jamais. Houellebecq est absolument inexistant pour ces confrères contemporains. « [L]e pourfendeur le plus réputé de ce qu'il appelle « l'optimisme con », [...] sans contredit Michel Houellebecq¹⁰⁷ » serait sans doute contesté, en tant qu'emblème de leur génération, par l'ensemble des écrivains de notre corpus ; au mieux pourrait-il être considéré comme un contre-modèle hégémonique à contourner et transgresser.

Les écrivains du corpus qui appartiennent à une génération Mitterrand dans la mesure où Éric Chevillard, Éric Laurent, Cécile Beauvoir, Anne Godard, Marie NDiaye, Laurent Mauvignier et Tanguy Viel avaient entre dix-sept et vingt-six ans en 1981 n'appartiennent pas pour autant à une « génération Houellebecq ». Alors que celui-ci occupe le champ médiatique et joue la provocation, les écrivains publiés aux Éditions de Minuit restent à l'écart, en marge des polémiques et des plateaux télévisuels. « [L]'anéantissement généralisé de l'espèce humaine¹⁰⁸ » que dépeint Houellebecq n'est jamais relayé dans les œuvres des auteurs du corpus. Certes, dans le roman *Sans l'Orang-Outan*, Éric Chevillard imagine, sous la forme d'une fable loufoque, l'anéantissement du singe. Dès le titre du roman, la préposition « sans » signale le manque. Or, l'exclusion de l'orang-outan, singe proche de l'homme, évoque celle

¹⁰⁶ François Meyronnis, *De l'extermination considérée comme un des beaux-arts*, op. cit., p. 128-129.

¹⁰⁷ Michel Winock, *L'Effet de génération*, op. cit., p. 130.

¹⁰⁸ Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 428.

possible de l'homme. Il est donc question, comme chez Houellebecq, d'une fin du monde. Cependant, cette fin du monde donne lieu à une langue qui paraît s'autodétruire :

Tout va s'éloigner considérablement, reculer derrière des brumes épaisses, choir dans des puits profonds. Je veux me gifler, me tordre le nez, il n'y a plus que moi à portée de ma main. Pourtant je suis pris de vertige en regardant mes pieds. Retour au sol, et même aux bas-fonds, aux chemins de tourbe, aux caves, aux tunnels glaiseux entre les racines. Le soleil s'éloigne, on le tenait presque. Dorénavant je regarderai les arbres comme une mère dont l'enfant n'est plus regarde les balançoires. Ces branches énormes croyez-vous vraiment qu'elles se tendent ainsi pour servir de claies aux poires ou de perchoir aux fauvettes ?¹⁰⁹

Le premier groupe infinitif « s'éloigner considérablement » est juxtaposé à deux autres propositions qui reformulent et précisent le mouvement d'éloignement. L'écriture est redondante quand elle place successivement les verbes « s'éloigner », « reculer », « choir ». Dans la seconde phrase, le fonctionnement syntaxique est le même : le syntagme « me gifler » et doubler du groupe infinitif « me tordre le nez », qui semble se substituer à « me tordre le pied » (le pied est comme repoussé dans la phrase suivante). Dans la suite du passage, Chevillard construit la liste des lieux dans lesquels le narrateur s'enfonce. Tous ces lieux se distinguent par leur caractère vide, silencieux, obscur : la disparition de l'orang-outan semble avoir pour conséquence l'enterrement du narrateur lui-même. L'image de la taupe se frayant des galeries dans la terre achève l'énumération de ces lieux de profondeur. Le passage se termine sur des images insolites qui jouent de la paronomase entre [poires] et [perchoirs], de l'homophonie de [clé] et [claie], de la polysémie de « poire » (le fruit ou la personne naïve) et de celle de « fauvette » (l'oiseau ou la personne à l'apparence délicate). Par le jeu sur les termes polysémiques ainsi que par la présence du pronom impersonnel « on » qui désigne les hommes vaniteux (ceux qui, comme Icare, pensent pouvoir atteindre le soleil), Chevillard réintroduit l'humain alors qu'il venait de le faire disparaître. L'enterrement du narrateur, son enfoncement sous terre, est immédiatement suivi d'un repeuplement des branches par des caractères humains. Ainsi, le texte de Chevillard n'est en rien nihiliste : malgré le thème de l'anéantissement, commun à Houellebecq, il s'agit pour Chevillard de faire resurgir l'homme, en même temps que le singe.

Rosie Carpe de Marie NDiaye pourrait aussi évoquer l'œuvre de Houellebecq puisqu'elle

¹⁰⁹ Éric Chevillard, *Sans l'Orang-outan*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 17.

confronte le lecteur à ce sentiment de dérégulation et d'abandon qui devient l'état même du sujet contemporain, auquel la société surcapitaliste enjoint de ne plus être retenu par rien, ni personne, pas même le nom qu'il porte, de faire fi de tout attachement encombrant et vieillot.¹¹⁰

Pourtant, malgré des thématiques communes à celles de Houellebecq, Marie NDiaye ne corrobore jamais sa vision du monde. En effet, elle présente le roman, selon l'hypothèse de Dominique Rabaté, comme « l'un des derniers lieux de partage de la compassion ou de l'empathie »¹¹¹. À l'inverse, Houellebecq, « à droite sur un échiquier qui recoupera les clivages entre droite et gauche »¹¹², « déplace la phraséologie militante vers un constat dépressif et désabusé »¹¹³ dans *Les Particules élémentaires*.

Les écrivains publiés chez Minuit se distinguent radicalement de la posture et de la vision du monde de Houellebecq qui ne les intéressent d'ailleurs nullement. Dans l'ensemble des articles métadiscursifs concernant les œuvres des écrivains du corpus publiées entre 1999 et 2009, il n'est jamais fait référence à cet écrivain qui n'oriente ni la pensée ni les pratiques d'écriture de sa génération.

Les écrivains de Minuit ne cherchent pas de chef de file et sans doute le travail de Winock, qui structure chaque génération autour d'une figure tutélaire, trouve ici l'une de ces limites. La diversité des ressources médiatiques ne permet plus, après la génération 68, de cristalliser l'ensemble d'une génération autour d'une figure unique d'intellectuel.

Cette absence de figure charismatique ne remet pourtant pas en doute l'idée, pour les écrivains nés dans les années 1965-1970, de se constituer en génération. C'est du moins ce que laisse entendre Tanguy Viel lorsqu'il évoque la « génération discrète » ou « génération fantôme » à laquelle il se sent appartenir¹¹⁴. Cette génération « fantôme » porte d'autant mieux son nom qu'elle trouve une cohésion autour du sentiment d'être arrivés trop tard et d'appartenir, de ce fait, à une génération intermédiaire qui identifie difficilement un événement fondateur fantomatique.

Bien des personnes, en effet, ont du mal à se situer dans la grille des générations. Elles sont nées un peu avant ou un peu après. Nul événement n'a bouleversé leur période de formation. Ou, au contraire, elles sont aux prises avec des événements successifs, entre lesquels

¹¹⁰ Dominique Rabaté, « Résistances et disparitions », art. cit., p. 29.

¹¹¹ *Idem*.

¹¹² Dominique Rabaté, « Résistances et disparitions », art. cit., p. 36.

¹¹³ *Idem*.

¹¹⁴ Ces deux expressions ont été utilisées par Tanguy Viel lors de la table ronde « Le roman maintenant », qui s'est déroulée fin janvier 2007 lors du colloque : *Les Enjeux du roman contemporain*, organisé par la Maison des Écrivains et de la Littérature. Cette table ronde, retranscrite par mes soins, est donnée dans l'annexe 2.

elles discernent mal le plus décisif. Dans la durée, elles éprouvent le même sentiment que certains peuvent éprouver dans l'espace : tel Fabrice à Waterloo, elles ont manqué la bataille, elles l'ont frôlée, elles l'ont vécue tangentiellement. L'histoire est pleine de ces lendemains de révolution, lendemains de guerre, lendemains de fête, où les nouveau-nés à la vie publique ne se consolent pas d'arriver en retard.¹¹⁵

Pensée selon le critère de la discrétion (ce qui convient encore mal à qualifier la posture médiatique de Houellebecq), la génération Mitterrand se définit en creux autour du manque de l'événement fondateur comme le dit d'ailleurs Laurent Mauvignier :

Les gens plus jeunes que moi ont leur père qui ont fait 68, mais ce n'était pas une guerre. Les soixante-huitards, je les vois davantage comme des grands frères que comme des pères. Nos pères, eux, ont fait la même expérience que leurs pères et leurs aïeux : celle de la guerre. Tous, par définition, connaissaient la guerre. Tout ça a pris fin, et tant mieux. Mais ça a des conséquences sur la façon dont nous nous représentons ce qu'a été leur existence, puisque nous ne partageons plus ce qui a été au cœur de leur vie. Il y a désormais une coupure radicale avec eux : ces temps où ils vivaient revêtent à nos yeux quelque chose d'archaïque, de mystérieux. La génération qui a fait la guerre d'Algérie a été la dernière dont l'identité se construisait à partir de l'histoire collective. Nous, (je pense en particulier à ceux qui sont nés ces quarante dernières années), non seulement nous n'avons plus l'espérance politique que portaient les idéologies, mais nous n'avons plus ce rapport à l'Histoire, cette inscription-là.¹¹⁶

Cette génération se coordonne paradoxalement autour du sentiment d'être passé à côté de grands événements fondateurs (la Guerre d'Algérie, mai 1968). Si l'élection de François Mitterrand peut être considérée comme l'événement catalyseur, précisons que c'est un événement doux qui fait émerger la « force tranquille » du politique. La brutalité des manifestations du printemps 68 et, de surcroît la violence des « Événements » en Algérie, contrastent avec l'événement démocratique et fonde une génération qui trouve sa cohésion et son identité hors de tout soulèvement.

Cette génération d'écrivains à laquelle il faudrait rattacher Arno Bertina, Olivier Rohe, Marie Darrieussecq, François Bégaudeau, Chloé Delaume, Christine Montalbetti, Nicole Calligaris, Maylis de Kerangal, Gwenaëlle Aubry, *etc.* (qui ne sont pas publiés chez Minuit) et Laurent Mauvignier, Éric Chevillard, Éric Laurrent, Marie NDiaye et Tanguy Viel ne s'établit pas autour d'un « groupe concret » unique et ne revendique aucune figure tutélaire unique, ce qui rend difficile le repérage de cette génération « discrète », caractérisée par un dispersement des organes d'expression. Au sein de ce système générationnel, certains

¹¹⁵ Michel Winock, *L'Effet de génération*, op. cit., p. 13.

¹¹⁶ Jean Laurenti, entretien avec Laurent Mauvignier, « L'intime pour dire l'Histoire », *Le Matricule des anges*, n° 77, octobre 2006, p. 23.

écrivains se sont rassemblés dans le collectif *Inculte* (qui édite une revue du même nom depuis 2004). Les éditeurs jouent aussi ponctuellement le rôle de « groupes concrets » depuis lesquels les écrivains prennent position dans le monde des lettres. Ainsi, les Éditions de Minuit, peuvent tenir lieu d'« organe d'expression » depuis lequel il est possible de « manifester son existence » et Irène Lindon, après Jérôme Lindon, peut être considérée comme cette aînée qui orchestre la parole d'un groupe appartenant à la génération Mitterrand. Au cours de son histoire, l'éditeur est peut-être devenu, plus encore que n'importe quelle revue, le lieu de rassemblement concret, lieu qui unifie, sous une couverture commune, un ensemble d'écrivains qui, au sein d'une génération, partagent un même engagement dans le « système idéologique » en cours.

Les écrivains du corpus constitueraient donc, parmi les intellectuels de la génération Mitterrand, un sous-ensemble pour lequel le seul fait d'être publié aux Éditions de Minuit serait une prise de position dans le monde éditorial contemporain. Publier chez Minuit permet d'affirmer une adhésion aux engagements historiques de la maison et l'inscription dans une filiation. Camille Laurens, qui n'a jamais été publiée aux Éditions de Minuit, ne cache pas pourtant que cela aurait été son souhait d'inscrire son œuvre dans la continuité de quatre grandes figures :

En 1988, elle envoie son premier texte intitulé *La Succession* aux Éditions de Minuit. « Une maison mythique pour moi : c'était Beckett, Simon, Sarraute, Duras. » L'éditeur lui retourne le manuscrit corrigé, les fautes d'orthographe soulignées. « Je ne sais pas si c'est Robbe-Grillet ou Lindon lui-même qui avaient porté ces corrections, mais il y a eu une velléité de le publier. » La réponse de Jérôme Lindon est un modèle de nuance : « Ce n'est pas exactement un livre pour les Éditions de Minuit. » « Exactement » : le mot en dit long sur les précises attentes de la prestigieuse enseigne.¹¹⁷

Ce qui transparaît dans les propos de Camille Laurens, au-delà de la volonté de répondre à un présumé cahier des charges Minuit sans doute plus mythique que réel, c'est la revendication d'un héritage interne aux Éditions de Minuit.

Tous les auteurs du corpus, sauf Marie NDiaye, présentent leurs textes dans la filiation de ses quatre grands auteurs publiés aux Éditions de Minuit : Beckett, Simon, Sarraute, Duras ou mentionnent d'autres écrivains Minuit. Éric Laurent, pour sa part, reconnaît l'héritage de Claude Simon dans sa pratique de la phrase¹¹⁸. Tanguy Viel, pour sa part, analyse *L'Absolue*

¹¹⁷ Philippe Savary, « Camille Laurens, un secret sous la langue », *Le Matricule des anges*, n° 43, 15 mars 2003, p. 14-17, ici p. 17.

¹¹⁸ Voir Lise Beninca, « Clara Stern », *Le Matricule des anges*, n° 67, octobre 2005. URL : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=23257.

perfection du crime comme son roman « le plus Robbe-Grilletien » pour sa « détermination formelle »¹¹⁹ et qualifie d'« échenozien »¹²⁰ le texte non publié dans lequel le narrateur raconte la vie de Jésus à partir de peintures de Giotto. Au sujet de la publication de son premier roman, *Le Black Note*, aux Éditions de Minuit, l'écrivain précise :

« Tu ne peux pas échapper à l'héritage symbolique : j'avais lu beaucoup de livres de Minuit. Je ne sais pas si ça m'aurait fait autant plaisir de le publier ailleurs. » Et de citer *La Nuit juste avant les forêts* de Koltès et *Mentir* de Savitzkaya comme lectures fondamentales.¹²¹

Dans cet extrait métadiscursif, l'usage du nom « héritage » souligne d'emblée que la production textuelle, loin de se penser en terme de révolution ou de rupture, est conçue dans la continuité, dans la filiation aux œuvres antérieures.

Éric Chevillard redit souvent son admiration pour Beckett dont l'œuvre lui paraît avoir déterminé ses pratiques. Ainsi apprenons-nous dans *Le Matricule des anges* que la photo de Beckett a été scotchée au bas de sa table de travail. Chevillard rend d'ailleurs hommage à Beckett, avec ironie, dans un des textes qui composent *Scalps*¹²², « Les Taupes ». Le narrateur rencontre un homme qui, enfant, jetait des taupes dans le jardin de Beckett dont il était le voisin :

« J'enfumais leurs galeries. Elles sortaient de terre, hébétées, zigzagantes, éblouies. Que c'est con une taupe au soleil. Je les assommais avec le plat d'une pelle sans les tuer. » Puis, il les lançait par-dessus le mur, chez Beckett. En somme, ce gamin idiot cherchait noise à l'un des grands génies de son siècle. Or il ne semble toujours pas en éprouver la honte aujourd'hui. C'est peut-être cela le plus étonnant. Car il bombardait de taupes le jardin de Beckett, à l'en croire. Et les taupes dévastaient le jardin de Beckett. Et Beckett en était certainement affligé.¹²³

Dans ce bref passage, le nom de Beckett n'est jamais pronominalisé. Les deuxièmes et troisièmes occurrences qui apparaissent dans le groupe nominal « le jardin de Beckett » auraient pu être remplacées, sans que la clarté du texte ne soit compromise, par « son jardin ». De la même façon, dans la dernière phrase du passage, le pronom « il » aurait pu se substituer à « Beckett ». Or, ce refus d'effacer le nom de Beckett indique la prégnance de l'écrivain dans

¹¹⁹ Thierry Guichard, « La recherche de littérature », *Le Matricule des anges*, n° 99, janvier 2009, p. 30-35, ici p. 31.

¹²⁰ Thierry Guichard, « La recherche de littérature », art. cit., p. 33.

¹²¹ Thierry Guichard, « En quête d'une enfance perdue », *Le Matricule des anges*, n° 99, janvier 2009, p. 26-29, ici p. 29.

¹²² Éric Chevillard, *Scalps*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 2004.

¹²³ Éric Chevillard, « Les Taupes », dans *Scalps*, op. cit. Cité par Thierry Guichard, « En quête d'une enfance perdue », art. cit., p. 29.

le texte. La trivialité de l'anecdote relative à Beckett qui reçoit des taupes dans son jardin consterne le narrateur mais n'altère nullement, à ses yeux, la grandeur de l'auteur : c'est ce que montre la périphrase superlative « l'un des plus grands génies de ce siècle », seule substitution au nom « Beckett ». En outre, l'imaginaire de Beckett est prégnant dans le passage et ces taupes évoquent les personnages de Beckett, notamment Winnie et Willy qui dans la pièce *Oh les beaux jours*, sortent de terre comme des taupes de leur taupinière. Enfin, l'écrivain Chevillard est sans doute une taupe, au sens figuré, c'est-à-dire un espion qui s'infiltré dans l'œuvre qu'il observe parce qu'elle l'inspire : celle de Beckett. C'est du moins ce que laisse penser la proximité sonore par l'allitération en [m] des titres *Malone meurt*, de Beckett, et *Mourir m'enrhume* de Chevillard.

Chevillard est d'ailleurs si bien infiltré dans l'œuvre de son prédécesseur qu'il ne se rend pas toujours compte immédiatement de son statut de taupe :

Quelqu'un m'a fait un jour remarqué que mon premier livre, *Mourir m'enrhume*, était une relecture de *Malone meurt*. J'ai été frappé en relisant mon texte quelques années plus tard de cette évidente référence. La situation de départ est d'ailleurs la même : un homme mourant dans son lit. À l'époque Beckett était l'écrivain que je ne cessais de lire et de relire. Pour moi, il représentait la plus haute figure de l'écrivain. J'ai donc eu certainement la prétention d'écrire dans sa manière. Naïve jeunesse ! Ceci dit, cela n'est pas inutile de se comparer à une œuvre aussi forte, cela permet de se connaître mieux.¹²⁴

Bien sûr, cet héritage n'est pas le seul reconnu et Chevillard cite souvent des noms qui ne sont pas liés aux Éditions de Minuit, par exemple Michaux, Nabokov mais aussi les peintres Chaissac et Dubuffet. La figure de Beckett cependant domine et représente une littérature expérimentale et radicale, opposée en cela à Nisard, figure de l'écrivain à démolir puisqu'il incarne le conservatisme. La figure imaginaire de Thomas Pilaster représente aussi cette forme d'écrivains médiocres qui fondent leurs œuvres uniquement sur des poncifs.

Laurent Mauvignier, enfin, fait référence, au fil de ses entretiens, à de nombreux écrivains de la littérature française ou étrangère, contemporaine ou plus ancienne – Conrad, Céline, Proust, Mallarmé, Genet, les poètes du lettrisme, Bernard Heidsieck, Antonio Lobo Antunes, Thomas Bernhard, De Lillo, Jon Fosse...(etc.) Il n'hésite pas à reconnaître l'importance de certains textes fondateurs comme *Le Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo dont il a préfacé en 2010 une édition chez Garnier Flammarion. Il se dit aussi proche du travail de certains sculpteurs : Maeght avant tout, Giacometti, parfois. Les entretiens de

¹²⁴ Emmanuel Favre, « Cheviller au corps », *Le Matricule des anges*, n° 61, mars 2005, p. 18-23, ici p. 23.

Mauvignier s'offrent donc comme un cheminement dans l'histoire littéraire et l'histoire des arts bien que l'écrivain exprimât parfois une certaine méfiance à l'égard de la notion de filiation :

je voudrais réagir à la notion de filiation. Ça ne m'engage pas à grand-chose de dire que *Des Hommes* s'inscrirait dans une filiation beckettienne. Il aurait fallu demander à l'intéressé si lui se sent concerné par mon travail, et, comme nous ne le saurons pas, c'est un peu facile de s'inventer une généalogie glorieuse... Les morts ne peuvent pas se défendre de ceux qui s'en revendiquent, alors laissons-les en paix. Ce qui est vrai, c'est qu'il y a un parcours, des zones d'influences, de connexions, parmi lesquels des écrivains (dont Beckett, bien sûr), et aussi des peintres, des cinéastes, et d'autres encore (qui n'ont pas nécessairement à voir avec l'art), dont la présence est partout entre les lignes, d'un livre à l'autre. C'est très présent. J'ai l'impression d'être « tressé » par l'ensemble de ces fils. Pas besoin de regarder ou de relire des œuvres au moment de se mettre à écrire : quand il y a influence ou connexion, le problème est plutôt de s'en libérer que d'y répondre.¹²⁵

Dans ce passage, c'est encore de Beckett, figure tutélaire des écrivains aujourd'hui publiés aux Éditions de Minuit, dont il est question. Or, Laurent Mauvignier mentionne souvent des écrivains qui l'ont précédé dans cette maison : outre Beckett, il se situe dans la lignée de Nathalie Sarraute, « quelqu'un d'important à [ses] yeux »¹²⁶ et mentionne les écrivains du Nouveau Roman : Butor, Robbe-Grillet ou Pinget. Dans *Le Monde des livres* daté du 21 octobre 2011, il a rendu hommage à Marguerite Duras, dont l'œuvre était alors éditée dans la collection « La Pléiade ». Ici, il questionne la pertinence qu'il y a à inscrire son œuvre, pour un écrivain contemporain, dans une continuité durassienne. Laurent Mauvignier fustige la revendication d'une telle filiation. Ce faisant, il n'omet pas de saluer la grandeur de celle qui a fait de son œuvre la « littérature elle-même ».

Et si la statue fait parfois de l'ombre à l'écrivain, ce n'est pas au point de nous faire oublier qu'ils sont rares, ceux-là qui ont laissé derrière eux un adjectif, ce durassien qui est un risque contre lequel nombre de ses imitateurs se sont cassé les dents.

Car les auteurs désertés par la musique des mots, ou aveuglés par cette voix trop puissante et dévastatrice, sont nombreux. Ils ont cru trouver à bon compte une langue qui leur faisait défaut, ont cru « faire moderne », profond, grave, avec des phrases courtes, des effets « à la Duras ». D'ailleurs, lorsqu'on me dit, en voyant le nombre de ses épigones, que la mère du *Ravissement de Lol V. Stein* a fait beaucoup de dégâts parmi les écrivains, je pense plutôt que c'est l'inverse, qu'elle est la victime de la médiocrité ambiante, qui sait toujours comment grappiller des miettes qui ne lui appartiennent pas. La grandeur est

¹²⁵ Laurent Mauvignier et Mathilde Bonazzi, « Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute », art.cit. Dans l'annexe 1, se référer au début de l'entretien.

¹²⁶ Jean Laurenti, « Capter la surface des choses », *Le Matricule des anges*, n° 77, p. 18-24, ici p. 18.

proportionnelle aux petits qu'elle suscite. Ce n'est pas parce qu'on se revendique d'un auteur qu'on lui rend hommage.

L'hommage, ça consisterait d'abord à redouter le jugement que porteraient sur nos livres ceux dont nous les nourrissons. Il faut craindre de faire du mal à ceux à qui nous devons tant de bien, c'est le minimum qu'on leur doit. Non, Duras n'a pas fait de mal à la littérature française. En revanche, la médiocrité, elle, s'acharne sur l'auteur de *Moderato Cantabile* comme sur le talent en général, surtout lorsqu'il est peu démonstratif, facile à parodier.

Alors que Laurent Mauvignier est mis dans la situation de rédiger un hommage à un écrivain Minuit, il s'interroge sur la portée de ces hommages rendus par à des écrivains que la postérité admire. Les guillemets qui introduisent l'expression « à la Duras » témoignent de l'abus opérés par les œuvres qui se revendiquent de cette esthétique. L'adjectif « durassien » est de la même façon désigné comme une étiquette que les écrivains s'attribuent eux-mêmes abusivement. Laurent Mauvignier dévoile ce que cache la revendication d'une telle filiation : la médiocrité, nom que l'on retrouve à deux reprises dans le passage.

Ainsi, tous les écrivains du corpus s'inscrivent-ils dans une filiation Minuit qui contribue à construire l'identité de la maison. Seule Marie NDiaye ne revendique pas d'héritage Minuit : lorsque paraît *Trois Femmes Puissantes*, en 2009, chez Gallimard, deux ans après qu'elle a quitté les Éditions de Minuit, elle cite, comme sources d'inspiration, les contes de Grimm et ceux de Perrault ainsi que le film *Le Dictateur* de Charlie Chaplin¹²⁷. Dans un entretien qu'elle accorde à Nelly Kaprièlan pour *Les Inrockuptibles*, elle inscrit l'effet de « ralentissement » de son écriture dans la filiation de William Faulkner (*Lumière d'août*) et Malcom Lowry (*Au-dessous du volcan*). Marguerite Duras est le seul écrivain Minuit cité. Mais le contexte dans lequel son nom apparaît n'a rien à voir avec la question de l'écriture ou celle du style. Il est question de Duras au moment où Marie NDiaye explique avoir quitté la France, cette « France-là » qu'elle trouve « monstrueuse » depuis l'élection de Sarkozy aux présidentielles de 2007. Ici, elle cite une phrase extrêmement simple, pour ne pas dire simpliste, une remarque personnelle de Duras présentée comme une vérité générale par le présentatif : « La droite, c'est la mort. » Mais, introduisant cette citation, Marie NDiaye s'en tient à distance et reconnaît la faiblesse de cette pensée :

Besson, Hortefeux, tous ces gens-là, je les trouve monstrueux. Je me souviens d'une phrase de Marguerite Duras, qui est au fond un peu bête, mais que j'aime même si je ne la reprendrais pas à mon compte, elle avait dit : « La droite, c'est la mort. » Pour moi, ces gens-là, ils

¹²⁷ Lucie Clair, « La discrète empathie », *Le Matricule des anges*, n° 107, octobre 2009, p. 26-29, ici p. 27.

représentent une forme de mort, d'abêtissement de la réflexion, un refus d'une différence possible.¹²⁸

Dans cet extrait, la posture de Marie NDiaye vis-à-vis de Marguerite Duras est tout à fait ambiguë. En effet, loin de l'honorer, elle semble lui rattacher une forme d'engagement simpliste, formulé de manière naïve. L'oscillation de Marie NDiaye qui cite Marguerite Duras sans pour autant lui rendre un quelconque hommage est perceptible dans le balancement même de son discours : la relative « qui est au fond un peu bête » précise la nature du référent « une phrase de Marguerite Duras ». La conjonction adversative « mais » permet d'introduire la première contradiction entre la bêtise de la phrase et l'affection que lui apporte pourtant Marie NDiaye. Compte-tenu de la contradiction qui réside à apprécier une phrase si simpliste, Marie NDiaye nuance son sentiment d'affection en ajoutant la circonstancielle : « même si ... » qui formule une restriction du sentiment. En somme, face à la naïveté de la phrase de Duras extraite de son contexte, Marie NDiaye adopte aussi une position naïve manifeste dans le syntagme verbal « j'aime bien » qui relève d'une position affective et non pas argumentée. Certes Marie NDiaye commente, après l'avoir cité, le propos de Duras, pour l'étoffer et lui donner de l'intensité. Mais, cette reprise du propos durassien pour le complexifier semble le réduire à néant ; son caractère simpliste n'en paraît que plus accentué. Pourquoi donc citer Duras, se protéger sous la statue de l'écrivain au moment d'exprimer un engagement politique ? L'expression de son positionnement après l'obtention du prix Goncourt lui vaudra d'ailleurs une réprimande du jury. Le « grand » écrivain, celui qui a accédé à la postérité, sert alors d'argument d'autorité.

L'étude de cette référence métadiscursive à Duras montre la posture de naïveté qu'emprunte Marie NDiaye quand elle parle de littérature. Certes, elle reconnaît être une grande lectrice et cite Proust, Joyce et des écrivains américains : Faulkner, Hemingway, Carson McCullers, Carol Oates¹²⁹. Cependant, elle n'inscrit pas son écriture dans une filiation et ne parle de ses héritages que pour s'en dégager (nous avons vu la façon dont elle tenait à distance la phrase de Duras ; elle dit aussi ailleurs s'être « libérée » de l'influence proustienne¹³⁰). Au contraire, elle décrit sa pratique d'écriture comme une observation du réel. *Rosie Carpe* proviendrait ainsi de l'observation de la condition des femmes dans un village normand où l'écrivain vivait lors de l'écriture. *Trois femmes puissantes* relèverait d'une esthétique de reportage. Ses entretiens sont en outre parsemés de verbes de sensation : « je me

¹²⁸ Nelly Kaprièlan, « Marie NDiaye aux prises avec le monde », *Les Inrockuptibles*, n° 716, 18/08/09, p. 28-33, ici p. 32.

¹²⁹ Lucie Clair, « Écrire, quoi d'autre ? », *Le Matricule des anges*, n° 107, octobre 2009, p. 20-25, ici p. 22.

¹³⁰ Lucie Clair, « La discrète empathie », art. cit., p. 28.

sens », « j'ai l'impression ». Cette posture d'autonomie face à l'héritage construit l'image de Marie NDiaye comme un écrivain non intellectuel, aux engagements politiques francs et aux pratiques d'écriture brutes, proches du réel, idiotes dans leur singularité. Marie NDiaye ne s'embarrasse pas d'héritage et fait comme si elle ne devait rien à personne. En cela, elle déconstruit l'idée selon laquelle existerait une filiation Minuit.

Cette déconstruction de l'idée d'une intimité entre les écrivains Minuit de différentes époques isole Marie NDiaye qui se distingue du « groupe concret » que pourrait constituer la maison.

Elle [Marie NDiaye] a 17 ans lorsqu'elle dépose l'ouvrage [*Quant au riche avenir*, 1985] au secrétariat des Éditions de Minuit, ne connaît pas plus le catalogue de la maison prestigieuse – Beckett ne lui dit rien encore, Duras tout juste, pour avoir reçu le Goncourt avec *L'Amant* l'année précédente – et le souvenir se teinte d'un premier sourire placide face à l'assurance de l'adolescente qu'elle était. « *J'étais contente mais ça ne me semblait pas être miraculeux, ou une chance incroyable. Je n'avais jamais rencontré de personnes qui écrivaient, je n'avais pas la moindre idée de ce à quoi ressemblait le monde de l'édition. On était très loin de ça... Ce n'était même pas de l'audace, il me semblait que c'était simplement normal que, quand on avait écrit un livre, on le propose, et qu'on l'accepte et le publie. Dans mon esprit d'alors parce que j'étais très naïve, très ignorante de tout cela, c'était simplement dans l'ordre des choses.* »¹³¹

Marie NDiaye qui a quitté les Éditions de Minuit en 2007 revendique sans doute, par l'absence de référence aux figures Minuit, sa liberté créative et éditoriale et manifeste encore une forme d'incrédulité à l'égard de cette idée selon laquelle être publié chez Minuit voudrait dire s'inscrire dans une filiation Minuit. Elle ne se reconnaît aucune figure tutélaire dans le catalogue de son premier éditeur et manifeste à son égard une distance critique. Quand Marie NDiaye raconte sa rencontre avec Lindon, transparaît la révolte et l'insoumission à l'égard de l'éditeur mythique :

« *Il [Jérôme Lindon] est venu à Bourg-la-Reine avec son contrat – ce qui était aberrant ! C'était bien, mais on ne fait pas ça, on ne vient pas avec un contrat comme ça... !* » Intimidée ? impressionnée ? – la maman signe le contrat avec sa fille mineure, sans avoir « osé prendre le temps de lire », et la visite prend des allures de marché à la « *Lucky Luke* » : l'éditeur lui propose un contrat à 9% de droits d'auteur, « *alors que normalement ça aurait dû être 10. IL savait très bien ce qu'il faisait... Il était comme ça.* »¹³²

La journaliste elle-même semble incrédule devant le récit de l'écrivain qui contourne l'image habituellement donnée de l'éditeur. Loin de l'image d'Épinal de l'éditeur généreux et

¹³¹ Lucie Clair, « Écrire, quoi d'autre ? », art. cit., p. 20.

¹³² *Idem.*

exigeant, elle propose celle d'un éditeur cow-boy qui, sans foi ni loi, s'abroge un contrat en abusant de la jeunesse de l'écrivain. Les deux participes passés « intimidée » et « impressionnée », suivis chacun d'un point d'interrogation, manifestent, dans une double interrogation, l'incompréhension de la journaliste à l'égard de la posture de Marie NDiaye. Cet épisode, tel qu'il est raconté par Marie NDiaye, la distingue des autres écrivains du corpus. En effet, si pour chacun d'eux, être édité aux Éditions de Minuit constitue un positionnement par rapport à ses prédécesseurs et la reconnaissance d'un héritage, il n'en est rien pour elle qui s'écarte résolument de cette idée. Pour elle, être édité chez Minuit ne relève d'aucune prise de position. Elle ne partage pas l'engagement des autres écrivains du corpus et si, pour eux, la maison d'édition fonctionne comme un « groupe concret », Marie NDiaye n'y adhère pas et quitte la maison en 2007 pour la parution de *Mon cœur à l'étroit*, aux éditions Gallimard. Peut-être l'écrivain échappe-t-elle alors à ce qui lui semble l'étroitesse de Minuit.

Cependant, outre le cas de Marie NDiaye, atypique par l'absence de référence à des écrivains Minuit, le bref parcours dans les métadiscours des écrivains du corpus montre l'intérêt qu'ils portent aux œuvres qui les ont précédés dans le catalogue Minuit. Pour eux, il ne sera jamais question de faire table rase du passé mais bien plutôt de définir leur esthétique par rapport à un héritage ; il s'agit d'écrire après – Beckett, Simon, Sarraute et Duras.

Dans un article intitulé « Écrire : verbe transitif ? », dont le titre est un écho à l'article de Roland Barthes « Écrire, verbe intransitif ? » (1970)¹³³, Johan Faerber affirme qu'après Claude Simon et Duras, figures majeures de Minuit, « *écrire sera un verbe transi, un verbe sans évidence, qui piétinera indéfiniment dans le langage* »¹³⁴. Il distingue alors deux générations qui ont répondu différemment à l'injonction de redonner une transitivité à l'écriture après la Seconde Guerre mondiale. Tout d'abord, pour les romanciers dont les premières œuvres sont publiées dans les années 1980, Echenoz, Savitzkaya et Volodine (publiés aux Éditions de Minuit), Pierre Bergounioux, Pierre Michon et Hélène Merlin, écrire serait un « verbe transitoire » puisque tous chercheraient à répondre à cette interrogation : « *comment commencer quand tout est fini ?* »¹³⁵. Les narrateurs développeraient une « parole de poussière »¹³⁶ et

¹³³ Roland Barthes, « Écrire, verbe intransitif ? » [1970], *Œuvres Complètes, op. cit.*, t. III., p. 617-626.

¹³⁴ Johan Faerber, « Écrire, verbe transitif ? », dans Wolfgang Asholt, Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 21-33, ici p. 23. Les italiques sont de l'auteur.

¹³⁵ Johan Faerber, « Écrire, verbe transitif ? », art. cit., p. 24.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 25.

[l]e discours de ces auteurs est un discours qui s'occupe du discours qui a pu se tenir sur leurs objets, un discours qui cherche à retracer des discours qui se sont tenus quelque part, un discours de discours qui paraphrase un texte nul, un texte jeté dans l'abîme, un texte qui a disparu à l'instar du titre du seul livre que connaît Paul Salvador dans *Les Grandes Blondes*¹³⁷. Chacun de ces romans devient la paraphrase mélancolique qui veut déployer un texte qui n'est plus : un texte fantôme.

Dans ces discours qui prennent corps sur d'autres discours préalablement tenus s'invente la « littérature indirecte libre ». Avec Michon et Savitzkaya, écrit Faerber, « on a parlé la littérature¹³⁸ ».

Johann Faerber se penche ensuite sur des textes plus contemporains qui résolvent différemment la question de l' « écrire après ». Pour les écrivains actuels, « il ne s'agira plus de commencer, mais d'apprendre à finir ce qui a été commencé ou *comment finir quand tout a commencé sans nous ?* ». Le verbe écrire serait enfin devenu transitif :

[l]a réponse toujours provisoire est de parler par-dessus la mort, de faire de la mort de la littérature une mort nietzschéenne, celle, libératrice, qui dans la parole donnerait en quelque sorte la fin de la parole et redonnerait à chacun la suite même de tout mot, c'est-à-dire l'exact antonyme de la mort, à savoir la vie. La mort n'est plus la lisière des textes, il ne s'agit plus des instants de la fin. Cette narration ne dramatise plus la mort comme moment ultime mais s'installe après, au moment non seulement où elle a eu lieu depuis longtemps, mais aussi au moment où il faut réapprendre à vivre, au moment où tout s'est déjà passé : au moment de la fin du temps qui reste quand le monde va sans doute d'un instant à l'autre, revenir à lui-même.¹³⁹

On lit dans les propos de Johan Faerber la référence implicite au roman de Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir* reformulée explicitement lorsqu'il constate qu'il « se met en œuvre une véritable *dramaturgie qui désire enfin apprendre à finir*, pourrait-on dire, et s'ouvrir à ce qui vient après, en oubliant enfin toute mélancolie : *donc commencer et s'ouvrir au nouveau.* »¹⁴⁰

Johan Faerber retient, dans une perspective narratologique liée à la renarrativisation du roman contemporain, que dans *L'Absolue perfection du crime*¹⁴¹ le personnage/narrateur, Pierre, mafieux qui voudrait braquer un casino avec l'aide de Marin, son « meilleur ami », dont il sait pourtant qu'il le trahira, voudrait se débarrasser de Marin, pour commencer. « Si bien que l'ensemble du récit est une affirmation véhémence, celle d'une narration qui veut

¹³⁷ Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.

¹³⁸ Johan Faerber, « Écrire : verbe transitif ? », art. cit., p. 28.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁴¹ Tanguy Viel, *L'Absolue Perfection du crime*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

oublier les fantômes et le cortège de spectres qui empêchent de vivre¹⁴² ». Dans *Loin d'eux*, il s'agit pour Céline de s'en sortir malgré le suicide de son cousin et la disparition de son conjoint : « [J]e ne suis pas morte et j'étouffe, et moi dans ces histoires, elle est où ma vie, vous ne la voyez pas ma vie, tourner autour d'elle-même et cherchant où elle en est. »¹⁴³ Johan Faerber évoque alors le narrateur de *Cinéma* qui, décrivant l'intégralité du film *Le Limier* de Mankiewicz, doit apprendre à vivre hors de ce film et cherche donc à s'en détacher en recourant à l'écriture et celui du *Black Note*, qui dit d'emblée qu'il veut être neuf : « Je fus un homme de vigueur et d'épuisement. Regardez-moi bien, je recommence je parle [...] je parle du frère de toujours et jamais, le petit garçon formidable. » Enfin, Johan Faerber évoque la fin du roman *Dans la foule*, où Tonino et Tana, après le drame du Heysel, dansent à l'aube, au bord de la mer. Cette littérature, conclut Johan Faerber

a oublié toute l'horreur et l'infirmité d'un « écrire » comme verbe intransitif et crie qu'elle ne veut plus qu'être *communication*, qu'elle veut parler *vers quelqu'un*, dissoudre les murs, qu'il ne faut plus les cloisonner comme dans *Ceux d'à-côté* de Mauvignier où, en dépit de tout, elles sont trop épaisses, que la communication ne constitue plus l'antonyme de l'écriture mais son destin retrouvé et partant impossible, inassumé, contrarié, que tout ne pourra plus concourir qu'à délivrer le roman du littéraire et l'écriture de l'écriture. [...] on saura « rattraper le monde à la vitesse de la langue », comme il est dit dans *Le Black Note*.¹⁴⁴

L'écriture, avec Laurent Mauvignier et Tanguy Viel, serait ainsi résolument tournée vers un public et volonté de communiquer. Pour Tanguy Viel, Laurent Mauvignier, mais aussi pour beaucoup d'écrivains de leur génération, il s'agirait d'apprendre à finir ce qui a commencé avant eux, c'est-à-dire de prendre conscience de ce qui a été avant pour l'achever et le renouveler. Il s'agit d'échafauder, sur ce qui a été fait avant, une nouvelle esthétique qui sera résolument adressée vers le lecteur. Écrire transitivement signifie sans doute, sur un plan thématique, écrire après la mort et inventer un renouveau comme le démontre Johann Faerber. Mais, sur le plan du style, que signifie écrire transitivement ? C'est ce que nous allons voir.

¹⁴² Johan Faerber, « Écrire : verbe transitif ? », art. cit., p. 30.

¹⁴³ Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 94.

¹⁴⁴ Johan Faerber, « Écrire : verbe transitif ? », art. cit., p. 32.

Première partie

*Élaboration critique de l'idée d'un
style-Minuit*

Chapitre 1

La fiction du style-Minuit dans l'histoire littéraire

Introduction

Dans ce chapitre, il s'agira d'établir l'archéologie de l'idée du style-Minuit en dégageant, dans l'histoire de l'histoire littéraire, deux moments fondateurs.

Tout d'abord, avant que n'émerge l'idée d'un style-Minuit, l'histoire littéraire a constitué une succession d'écoles Minuit. Depuis le Nouveau Roman, historiquement lié aux Éditions de Minuit et à la figure de Jérôme Lindon, ces éditions ont été à plusieurs reprises associées à des écoles, dont la pertinence historique et esthétique n'est pas toujours évidente. Il s'agira donc de montrer dans ce chapitre comment la représentation des Éditions de Minuit par les historiens de la littérature renouvelle ce premier modèle de représentation fondé sur l'équation : Éditions de Minuit = école littéraire. Ainsi, la génération de Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint a pu être caractérisée par les étiquettes de « minimalistes » ou d'« impassibles » tandis qu'un regroupement d'écrivains intergénérationnel regroupant non seulement Jean Echenoz mais aussi Éric Chevillard a été qualifié de « ludique ».

Plus récemment, l'histoire littéraire, reconnaissant la fin des avant-gardes et tendant l'oreille, peut-être, aux discours des écrivains Minuit qui affirmaient d'une seule voix, au tournant du XXI^e siècle, ne plus appartenir à une quelconque école littéraire mais fonder une vaste « génération fantôme » qui s'étend bien au-delà des auteurs publiés aux Éditions de Minuit, lesquels tout au plus partageraient un vague « esprit Minuit », s'est penchée sur ce qui pouvait relier entre elles des écritures plurielles. L'histoire littéraire s'est alors entremêlée à la stylistique et Christine Jérusalem a cherché à positionner sur une « rose des vents » la grande diversité des écritures Minuit dont elle a esquissé des réseaux de connivence, des lignes de partage. L'idée qu'un « territoire Minuit » pouvait exister s'adossait dès lors à la question du style. Dans la fin de ce chapitre, je reviendrai donc sur le concept d'« air de famille » pour repenser une histoire de la langue littéraire Minuit qui mettrait en valeur non seulement le style de chaque écrivain mais aussi leurs affinités stylistiques.

I. Le Nouveau Roman ou « École de Minuit » : l'origine de la fiction d'un style-Minuit

La fiction du style-Minuit, encore vive aujourd'hui, trouve son origine dans l'assimilation des Éditions de Minuit aux écrivains du Nouveau Roman. Depuis le renouvellement du roman par les écrivains du Nouveau Roman – pour beaucoup publiés aux Éditions de Minuit – ces dernières sont associées à l'idée d'un renouvellement littéraire et la fiction d'un style-Minuit perdure. « A l'époque du Nouveau Roman, un style-Minuit a existé et ce style perdure » : voilà le postulat fondateur de l'idée d'un style-Minuit aujourd'hui. Or, la pertinence de la conception du Nouveau Roman comme un mouvement unitaire est aujourd'hui remise en question et cette école est aujourd'hui désignée comme une fiction. Ainsi, la fiction du style-Minuit serait paradoxalement fondée sur une autre fiction : celle du Nouveau Roman. Je voudrais donc ici montrer comment cette fiction du Nouveau Roman, qui fonde celle d'un – éternel – style-Minuit, a été créée par l'histoire littéraire pour s'inscrire durablement dans la réception critique des textes Minuit.

L'association d'un éditeur à un style s'explique par la manière dont le mouvement du Nouveau Roman s'est constitué. En effet, Jérôme Lindon a très largement contribué à la création du mouvement. En 1994, dans un entretien avec Michèle Ammouche-Kremers, il raconte avec humour l'invention *ex nihilo* d'une étiquette, « Nouveau Roman », devenue ensuite courant littéraire :

Vous savez, en fait, comment on a inventé le terme de Nouveau Roman ? Il y a eu un article d'Émile Henriot¹ consacré à Nathalie Sarraute et à Robbe-Grillet – plus exactement à *Tropismes* et à *La Jalousie* – et, comme il ne savait pas trop quel titre lui donner il a appelé ça « le nouveau roman », sans majuscules, ce qui voulait dire, dans son esprit, le roman d'aujourd'hui, qu'il n'appréciait d'ailleurs pas particulièrement. On s'est ensuite amusés, Alain Robbe-Grillet et moi, à affubler de majuscules ces deux mots, « Nouveau » et « Roman », qui n'ont finalement guère de sens puisqu'il y a et qu'il y aura des nouveaux romans à toutes les époques. On en a fait un concept ; à partir de là, les écrivains s'y sont rattachés ou y ont été rattachés. On créait un goût à partir de rien.²

¹ Emile Henriot, « Le nouveau roman. *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et *Tropismes* de Nathalie Sarraute », *Le Monde*, 22/05/57. Précisons que *Tropismes* de Nathalie Sarraute a été publié chez Denoël en 1939 avant d'être réédité aux Éditions de Minuit en 1957, ce qui invalide encore davantage cette idée de « nouveau roman ».

² Michèle Ammouche-Kremers, « Entretien avec Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit », dans Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes Auteurs de Minuit*, Amsterdam/Atlanta, Crin (Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et de littérature française), n° 27, 1994, p. 12.

On voit, dans ce témoignage, l'implication de la figure de l'éditeur dans la construction de l'histoire littéraire et tout l'arbitraire que peut contenir la notion d'« école ». Anne Simonin souligne d'ailleurs l'incohérence qui discrédite le symbole photographique de cette école littéraire ; en effet, le célèbre cliché des Nouveaux Romanciers a été capturé alors qu'Alain Robbe-Grillet, principale figure d'un mouvement qu'il a cherché à théoriser³, n'était pas encore arrivé pour prendre la pose.

Malgré l'absence du théoricien du Nouveau Roman, cette photo de Mario Dondero prise en 1959 et publiée en 1960 dans le mensuel culturel italien : *L'Illustrazione Italiana* fait exister l'école du Nouveau Roman. Johann Faerber souligne d'ailleurs que

le Nouveau Roman est essentiellement connu, reconnu et reconnaissable au travers de ce cliché qui figure dans presque toutes les anthologies de littérature du XX^e siècle, et participe de l'élaboration d'un certain imaginaire de l'écriture et de la littérature. Une image qui mettrait en mouvement un imaginaire. De fait, dans les années cinquante, l'idée de littérature passerait par l'image, l'iconographie à laquelle celle-ci peut renvoyer. Une image, en somme, pour donner une idée. À tel point qu'initier ou poursuivre le geste d'écriture reviendrait peut-être à se placer pour ou contre cette photo⁴.

Anne Simonin insiste aussi sur l'influence de l'éditeur dans la construction de cette école littéraire puisque c'est lui qui, après avoir inventé l'étiquette de *Nouveau roman*, avait organisé la rencontre du photographe et des auteurs devant le 7, rue Bernard-Palissy puis elle précise que

[c]ette image, accidentelle, deviendra l'un des plus célèbres clichés de groupe littéraire ; elle restera comme l'inventaire de référence, la seule définition stable du Nouveau Roman que ni le discours critique ni l'analyse littéraire, ne sont jamais parvenus à identifier clairement. [...] La photo prise par Mario Dondero est une image fondatrice : elle n'enregistre pas l'existence du Nouveau Roman, elle l'institue, transmuant un ensemble d'écrivains solitaires en groupe-manifeste d'une nouvelle tendance littéraire. Cette photographie est ainsi devenue le symbole de ce qu'initialement elle prétendait représenter.⁵

Anne Simonin en vient alors, en guise de conclusion à citer la définition du Nouveau Roman par Jean Mistler en 1961 :

³ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

⁴ Johan Faerber, « La photo Minuit, du cliché nocturne à la lumière du négatif », dans *L'Idée de littérature dans les années 1950*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document64.php>.

⁵ Anne Simonin, « Annexes autour du Nouveau Roman », « La Photo du Nouveau Roman, tentative de compréhension d'un instantané », *Les Éditions de Minuit, 1942-1955, le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC éditeur, 2008, p. 416-473 et p. 460-473, ici p. 467.

Un livre de format *in 16°* [...] comportant au minimum 196 pages [...] sur la couverture duquel, au-dessous du mot « Roman », on voit une étoile avec le signe « m » des Éditions de Minuit.⁶

Dans cette caractérisation ironique du mouvement, on perçoit que si l'on veut donner une cohérence intrinsèque au Nouveau Roman, il faut nécessairement associer le mouvement à un éditeur, et plus spécialement à la matérialité des livres qu'il édite. C'est bien dans le seul lieu du catalogue constitué par Jérôme Lindon que le Nouveau Roman pourrait exister selon une certaine cohérence comme le précisait déjà Jean Ricardou dans *Le Nouveau Roman*⁷. Cherchant à établir la liste la plus judicieuse possible des auteurs du Nouveau Roman, et soulevant, en somme, les difficultés de la « composition » de cette école littéraire, il se fonde notamment sur la liste d'auteurs que proposait Françoise Baqué, en 1972, dans *Le Nouveau Roman*⁸. Or, selon Ricardou, l'hypothèse avancée par Baqué d'accoler un mouvement à un éditeur demeure un critère « précis » pour identifier les auteurs qui appartiendraient au mouvement :

Le critère de Françoise Baqué : « Ce n'est pourtant pas tout à fait par hasard que les « nouveaux romanciers » proprement dits : Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier, précédés de Samuel Beckett, ont été – et pour plusieurs sont encore – publiés chez le même éditeur (les Éditions de Minuit) et que malgré toutes leurs divergences, leurs noms restent associés dans l'esprit du public », est précis, lui, dans la mesure où il recourt clairement à un catalogue d'éditeur⁹.

Bien que ce critère soit qualifié de « précis » (et qu'il soit donc considéré comme recevable), Jean Ricardou ajoute :

Mais, notons-le, un peu d'attention à son opuscule permet de voir que Françoise Baqué ne fait pas jouer pleinement ce critère : sa liste des auteurs étudiés ignore Marguerite Duras qui a publié divers livres chez l'éditeur indiqué et comporte en revanche Jean Cayrol, qui n'y en a fait paraître aucun¹⁰.

Le seul critère selon lequel les nouveaux romanciers seraient tous publiés aux Éditions de Minuit s'avère finalement inopérant pour penser dans son ensemble le mouvement. Il n'en demeure pas moins que

[d]ans l'histoire du Nouveau Roman, les Éditions de Minuit tiennent en effet, selon deux phases, un rôle majeur. *Sauvetage* : d'abord, elles

⁶ Jean Mistler, « Y a-t-il un Nouveau Roman ? », *Les Nouvelles Littéraires*, 04/05/61. Cité par Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit*, op. cit., p. 467.

⁷ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman* [1973], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1990.

⁸ Françoise Baqué, *Le Nouveau Roman*, Paris, Bordas, 1972.

⁹ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, op.cit., p. 22.

¹⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

ont sauvé ces textes dont la publication se montrait au début irrécusablement problématique. Il faut ici souligner l'action décisive de l'éditeur, Jérôme Lindon, et de son conseiller littéraire à cette époque Georges Lambrichs. *Appel* : puis, consacrés par le succès d'estime, et parfois de public, que ces livres nouveaux avaient rencontré, les Éditions de Minuit ont largement persisté dans la même politique sous le conseil littéraire, depuis 1954, d'Alain Robbe-Grillet, en publiant plusieurs des recherches nouvelles qu'elles recevaient, désormais, presque directement¹¹.

Cette association systématique du catalogue Minuit au Nouveau Roman explique non seulement que cette école ait pu parfois être qualifiée d'« École de Minuit¹² » mais aussi que dans les histoires littéraires contemporaines, l'association de l'école à la maison d'édition est réitérée. Gilles Vannier, par exemple, écrit :

À la différence du surréalisme, le nouveau roman n'a jamais connu, de « chef, de revue, de manifeste »¹³. Publiés essentiellement aux éditions de Minuit par l'éditeur Jérôme Lindon, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor, Robert Pinget, Nathalie Sarraute, Claude Ollier et Jean Ricardou dénoncent toute une série d'illusions.¹⁴

La pertinence de l'idée d'un mouvement du Nouveau Roman est à nouveau ébranlée. En effet, l'absence d'un chef de file et la ressemblance ténue entre différentes proses qui, « dénoncent toutes une série d'illusions » - lesquelles ? comment ? – ne suffisent pas à constituer un mouvement. Seul l'éditeur rassemble les auteurs. C'est d'ailleurs ce que confirme Georges Lambrichs, ancien collaborateur de Jérôme Lindon¹⁵ :

[N]e refaisons pas l'histoire du Nouveau Roman. Tout le monde sait que le nom de cette « école », et sa théorie, furent construits *a posteriori* par Alain Robbe-Grillet, Roland Barthes et Jérôme Lindon. Cela suivit mon départ en 1955. [...]

Je connaissais bien Robbe-Grillet. J'avais vu Beckett arriver, puis Michel Butor. Je savais que ces hommes venaient d'horizons différents, et suivaient des logiques différentes. Entre ces trois-là, il n'existait aucune ligne théorique. Leur présence conjointe formait une de ces équations propre à la littérature, qui connaissent un certain point d'équilibre, puis basculent et doivent se reconstruire autrement

¹¹ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, op.cit., p. 31.

¹² Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., 1963.

¹³ Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967. Cité par Gilles Vannier, « XX^e siècle, après 1945 », dans Daniel Couty (dir.), *Histoire de la littérature française*, Paris, Bordas, 2004, p. 683-762, ici p.749

¹⁴ Gilles Vannier, « XX^e siècle, après 1945 », art. cit., p.749.

¹⁵ Georges Lambrichs aurait débuté aux Éditions de Minuit en 1946, appelé par Jean Lescure, avant d'être promu « secrétaire du comité de lecture » par Vercors. (Voir Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit*, op.cit., p. 194-195). Jérôme Lindon intègre les Éditions de Minuit en tant que chargé de fabrication à la fin de l'année 1946. (Voir Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit*, op.cit, p. 227).

[...]. Qu'on en tire une théorie, si l'on veut : elle ne s'applique au mieux qu'à trois ou quatre années de production.¹⁶

On voit ici que l'idée d'« école » littéraire – le terme, mis entre guillemets, est mis à distance par Lambrichs – se réduit à la rencontre « conjointe » de trois écrivains résultant d'une « équation » hasardeuse. La répétition, dans le discours de Lambrichs, de l'adjectif « différent », dénonce le caractère fortuit de la présence simultanée, chez Minuit, de ces trois auteurs à qui l'étiquette de Nouveau Roman paraît donc avoir été arbitrairement donnée.

En 1961, c'était déjà ce que postulait Alain Robbe-Grillet qui proposait une définition extrêmement vague, et en ce sens décevante, du Nouveau Roman, allant jusqu'à refuser tout regroupement en école :

Si j'emploie volontiers, dans bien des pages, le terme de *Nouveau Roman*, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens ; il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme¹⁷.

Après lui, et avec une distanciation historique, Nelly Wolf revient de manière critique sur la détermination d'une école du Nouveau Roman « sans histoire » et développe la thèse selon laquelle « [a]vec le recul, le "Nouveau Roman" apparaît comme une formule mise au point par des critiques de revue, avalisée par une maison d'édition, et reprise en dernier lieu par les écrivains concernés. »¹⁸

Malgré le caractère illusoire d'un mouvement qui n'en serait pas un, ou, plus exactement qui serait, selon l'hypothèse de Johan Faerber, une « fiction généralisée » mise en scène dans le célèbre cliché Minuit¹⁹, on a pu lire que ces écrivains fondaient une « école », c'est-à-dire, selon *Le petit Robert*, un « groupe ou [une] suite de personnes, d'écrivains, d'artistes qui se réclament d'un même maître ou professent les mêmes doctrines ». Ce regroupement de plumes, on l'a vu, ne saurait répondre à la définition stricte d'une école d'écrivains, dans la mesure où tous ne sont pas affiliés à une figure tutélaire, et où, en l'absence de doctrine, chacun développe sa propre pratique d'écriture.

¹⁶ Georges Lambrichs, « Entretien avec Jean-Maurice de Montremy », *NRF*, n° 473, juin 1992, p. 73-74. Cité par Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit, op.cit.*, p. 364.

¹⁷ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman, op.cit.*, p. 9.

¹⁸ Nelly Wolf, *Une Littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Paris, Droz, 1995, p. 15.

¹⁹ Johan Faerber, « La photo Minuit, du cliché nocturne à la lumière du négatif », art. cit.

Le terme de « mouvement » aurait été peut-être plus à même de décrire cette réunion d'auteurs. En effet, un mouvement désigne une « action collective (spontanée ou dirigée) tendant à produire un changement d'idées, d'opinions », et, plus spécifiquement, dans le domaine de la littérature ou des arts, une « tendance évolutive » et « les personnes qui la représentent. »²⁰ Si le terme d'école semble adjoindre, de manière définitive, un groupe d'auteurs à une volonté commune de travail, celui de mouvement paraît ouvrir davantage le champ. En effet, le mouvement est une tendance et sa géométrie en est variable. Pourtant, Jérôme Lindon, initiateur en 1960 de l'étiquette « Nouveau Roman » (avec majuscules), revient lui-même en 1994 sur les différences fondamentales qui opposent, plus qu'elles unissent, les écrivains qu'il a publiés :

pour le Nouveau Roman, qui est en grande partie l'œuvre de Robbe-Grillet, je ne vois aucun point qui soit à la fois commun et exclusif pour tous les écrivains du groupe ; au contraire, je ne vois que des différences. Je perçois même des oppositions flagrantes, mais il doit bien y avoir quelque chose de commun en eux puisque le concept même de Nouveau Roman n'a jamais été remis en question. Mais peut-être après tout qu'être édité aux éditions de Minuit fait qu'un livre n'est pas le même que s'il était paru chez Grasset ou au Seuil²¹.

La malice discursive, visible notamment dans la surenchère « je ne vois que des différences. Je perçois même des oppositions flagrantes », rappelle que cette étiquette de « Nouveau Roman » constituait, en même temps que la diffusion de la photographie de Mario Dondero, un jalon publicitaire indispensable et original dans le lancement du « Club des 412 »²². Mais, trente ans après ce lancement, l'éditeur n'hésite pas à questionner lui-même la pertinence d'une école unitaire qui serait celle du Nouveau Roman.

En réalité, il apparaît que Jérôme Lindon, dans les années 1950, a construit un véritable « catalogue ». Cependant, l'élaboration d'un catalogue ne signifie pas un aplanissement de contenus qui seraient finalement tous semblables. C'est ce que précise Éric Vigne, directeur de la collection « NRF Essais » chez Gallimard :

Mais les résonances entre les titres au sein d'un catalogue de sciences humaines et sociales, comme pour les collections de littérature exigeante, ne signifient pas une homogénéité de pensée. (...)

²⁰ *Le petit Robert*, Paris, Le Robert, 2010. Article « mouvement ».

²¹ Michèle Ammouche-Kremers, « Entretien avec Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit », dans *Jeunes Auteurs de Minuit*, *op.cit.*, p. 1-14, ici p. 12.

²² En 1962, l'opération « club 412 » propose « à un certain nombre de [nos] clients, et nous avons fixé ce nombre à 412 en prenant l'engagement de ne pas le dépasser, un exemplaire de l'édition originale numérotée, à son chiffre, de chacun des livres publiés aux Éditions de Minuit que nous estimerons dignes d'enrichir une bibliothèque de littérature contemporaine. » (Notice de présentation du « Club 412 », publiée dans *Le Figaro Littéraire* le 9 juin 1962. Cité par Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit*, *op.cit.*, p. 466).

L'éditeur oppose à la marchandisation son identité intrinsèque : être un jongleur des temporalités. À ce titre, il est dans l'obligation d'anticiper le coup d'après. Le coup d'après, c'est le moment où les objections portées à un ouvrage d'importance, qu'il vient de publier, feront coalescence au point de marquer plus précisément la place et la portée de cet ouvrage dans les usages intellectuels et sociaux qui pourront en être faits. L'éditeur cernera les probabilités que le débat porte sur tel thème reformulé, déplacé, réaménagé, plutôt que sur tel autre. Et il travaillera à ce que ce débat, né d'un ouvrage qu'il aura publié, soit aussi porté par un autre ouvrage qu'il publiera. (...)

Anticiper le coup d'après, pour un éditeur, c'est raison garder et garder la main contre le moment où un ouvrage qu'il a publié devient, de manière dérivée, la source d'une nouvelle doxa. À ce moment clé, l'éditeur ne doit pas se féliciter du succès de l'ouvrage en termes de bruit, c'est au contraire l'annonce qu'en termes de compréhension des choses, la carrière de ce même livre est terminé.

Il n'y aura donc pas d'homogénéité des propositions d'un ouvrage à l'autre, mais, dans un même catalogue, à tout le moins cohérence de l'exigence de pensée, d'écriture et de projection vers l'avenir.²³

Le catalogue du Nouveau Roman constitué par Jérôme Lindon pourrait ainsi être pensé en termes de « coup éditorial ». C'est peut-être en effet un enchaînement rapide des parutions qui a suscité une impression de ressemblance entre les textes et un débat littéraire. Anne Simonin montre d'ailleurs comment, à partir de l'usage du terme « nouveau roman » par Émile Henriot dans *Le Monde* pour qualifier *La Jalousie* de Robbe-Grillet et *Tropismes* de Sarraute, l'éditeur a su « anticiper le coup d'après » et « travaille[r] à ce que ce débat, né [des deux ouvrages] qu'il aura publié[s], soit aussi porté par un autre ouvrage qu'il publiera ».

Le 22 mai 1957, Émile Henriot rend compte, dans son feuilleton littéraire du *Monde*, de deux ouvrages récemment parus aux Éditions de Minuit : *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et *Tropismes* de Nathalie Sarraute. Pour qualifier une littérature qu'il n'aime guère, le critique intitule son article : « Le nouveau roman ». L'expression, péjorative dans l'esprit de son auteur, sera largement reprise. L'attribution, l'hiver de la même année, d'un grand prix littéraire, le Renaudot, à *La Modification* de Michel Butor, également publié aux Éditions de Minuit, confère la notoriété à un groupe d'écrivains dont la réputation ne franchissait pas alors les bornes d'un public restreint. On vend moins de 1000 exemplaires de *La Jalousie* en 1957 tout comme de *Tropismes*, plus de 90 000 de *La Modification*. Michel Butor a beau manifester un « certain agacement » à se voir associer au sein d'une « nouvelle école romanesque » à Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget et Samuel Beckett, tous publiés aux Éditions de Minuit, ce rapprochement alimente les hypothèses et les conjectures de la critique oblige les auteurs à se définir, à assumer de partager sinon une esthétique, du moins des refus communs, et contribue, au fond, à constituer « l'école ».²⁴

²³ Éric Vigne, *Le Livre et l'éditeur*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2008, p. 133-134.

²⁴ Anne Simonin, « Annexes autour du Nouveau Roman », « La littérature saisie par l'histoire : Nouveau Roman et Guerre d'Algérie aux Éditions de Minuit », *Les Éditions de Minuit, op. cit.*, p. 416-439, ici p. 416.

Au terme de ce parcours dans l'histoire de la construction de l'idée de Nouveau Roman, nous pouvons affirmer que ce mouvement, élaboré à partir d'un cliché photographique et de la trouvaille langagière d'un critique, reprise par un éditeur, relève de la fiction. Cependant, cette fiction demeure efficace pour penser une époque de l'histoire littéraire et correspond à une réalité stylistique. C'est sans doute pour ces deux raisons qu'elle s'est maintenue jusqu'à nos jours, toujours été associée aux Éditions de Minuit. *L'équation Minuit = écritures singulières comme celles du Nouveau Roman* trouve ainsi dans la fiction du Nouveau Roman un fondement imaginaire.

II. Comment la fiction d'un style-Minuit s'est-elle perpétuée dans la période qui a suivi le Nouveau Roman ?

Suite à cette idée fondatrice selon laquelle les Éditions de Minuit sont historiquement liées à une école esthétique avant-gardiste, le Nouveau Roman, défini comme la « mise en marche et la mise en cause »²⁵ du récit, la fiction du style-Minuit s'est maintenue. Après le Nouveau Roman pourtant, de nombreux observateurs ont fait le constat d'un catalogue « post-Nouveau Roman » très décevant. Raphaël Sorin, un temps directeur littéraire aux éditions Fayard, éditeur du premier roman de Houellebecq, *Les Particules élémentaires* (1998), chez Flammarion, s'insurge sous le pseudonyme de Rosa Krapp, dans un article intitulé « Alors, Minuit ? », contre la génération des Nouveaux Romanciers puis, plus féroce encore, contre celle qui lui a succédé :

Ils ont emmerdé toute une génération : la mienne. Butor, Robbe-Grillet, Duras, Pinget, Simon, quels coups de barbe ! Et il fallait admirer ça !

Une jeune femme aussi indépendante et liseuse que moi n'avait pas grand-chose à leur opposer. [...]

Heureusement, ils vieillirent. Minuit essaya, tant bien que mal, d'assurer la relève. Mais bernique. Un coup pareil, ça ne se refait pas. La seconde vague fut plus chiantie que la première, plus dispersée et plus merdique. Pauvres Ricardou, Duvert, Hyvrard, Savitzkaya, Wittig, vous êtes déjà oubliés²⁶

²⁵ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, op.cit., p. 43.

²⁶ Article publié dans la revue *Subjectif* en 1978 et cité par Olivier Bessard-Banquy, *L'Édition littéraire aujourd'hui*, op. cit., p. 112.

Dans ce texte pamphlétaire, apparaît encore la volonté de penser les écrivains Minuit comme un ensemble. L’auteur de ces lignes évoque en effet une « vague » alors même qu’il souligne le caractère hétérogène des membres qui l’ont constituée. Dans les années 1980, le catalogue des Éditions de Minuit, toujours jugé à l’aune des publications du Nouveau Roman, déçoit. Denis Tillinac, directeur de La Table Ronde entre 1990 et 2007, écrit dans un texte autobiographique, *Dernier verre au Danton* :

Minuit restait ma référence éditoriale. J’admirais qu’autour de Jérôme Lindon et pendant un demi-siècle, une vision du monde, une conception de la littérature et une sensibilité politique aient prévalu sous une même casaque blanche frangée de bleu. Tout m’opposait à la philosophie de Minuit ; j’aurais souhaité que La Table Ronde en devînt l’avant-garde ludique et mélancolique. C’était impossible, et d’ailleurs Minuit avait pris acte de l’impasse avant-gardiste, Lindon publiait du classique : *L’Amant* de Duras²⁷, *Les Champs d’honneur* de Rouaud. Deux prix Goncourt avaient salué ce changement de cap et j’entendais dire par certains intégristes que Minuit bradait son âme pour vendre du best-seller.²⁸

Le catalogue des Éditions de Minuit semble fermement identifié au Nouveau Roman et l’accueil, dans le milieu littéraire français, des publications *post* Nouveau Roman est souvent mitigé. À propos de cette période sans découverte majeure, Jérôme Lindon confiait à Michèle Ammouche-Kremers :

J’ai eu la chance de connaître Alain Robbe-Grillet et ce qu’on appelle aujourd’hui les auteurs du Nouveau Roman – appellation qui peut d’ailleurs donner lieu à des discussions à n’en plus finir – au cours des années 50, puisque le dernier en date des auteurs du groupe est Claude Simon et que *Le vent* a été publié en 1957. Entre 50 et 57, il y a eu Beckett, Robbe-Grillet, Butor, Pinget, Sarraute, Marguerite Duras, Claude Simon. Et puis, ensuite, nous avons eu plus de vingt ans pendant lesquels j’ai eu le sentiment qu’il ne se passait pas grand-chose.

Certes, pendant ces vingt-deux ans qui vont du *Vent* au *Méridien de Greenwich*, d’Echenoz, en 1979, nous avons encore publié des romans mais les deux seuls auteurs qui étaient, je pense, de vrais écrivains, Monique Wittig et Tony Duvert, ont pratiquement interrompu leurs œuvres depuis lors. [...] Le bilan de la génération qui a suivi le Nouveau Roman est donc assez négatif. À cette époque-là, j’avais l’impression que l’aventure littéraire des éditions de Minuit allait se limiter au Nouveau Roman.

Et puis il s’est passé de nouveau quelque chose, mais dont je ne suis pas du tout responsable, car il s’agit sans doute d’un phénomène

²⁷ Ce roman s’est vendu toutes éditions confondues à plus de 2 400 000 exemplaires et a été traduit dans plus de trente-cinq pays. (Informations diffusées sur le site des Éditions de Minuit). On sait en outre que « la part du fonds représente environ 60 % du chiffre d’affaires des Éditions de Minuit. » en 1998. (Olivier Bessard-Banquy, « “La vie des Éditions de Minuit dépend entièrement de la librairie de création” : entretien avec Irène Lindon », art.cit., p. 81).

²⁸ Denis Tillinac, *Dernier Verre au Danton* [1996], Paris, Pocket, 1998, p. 281.

naturel. Il est en effet possible que pendant un certain temps, une partie des jeunes écrivains aient été en quelque sorte stérilisés, non pas par les sciences humaines, mais par le Nouveau Roman qui était encore tout proche. Ils étaient tenus de se définir par rapport à lui : ou bien on était un épigone, ce qui donne rarement lieu à des œuvres de premier plan, ou bien au contraire on s'opposait à ce mouvement et, dans ce cas-là, on estimait qu'il valait mieux ne pas adresser son manuscrit aux Éditions de Minuit qui apparaissaient comme une maison terriblement marquée. Il a donc fallu peut-être vingt ans pour que les écrivains puissent ne plus avoir à se situer à l'égard du Nouveau Roman. Jean Echenoz, qui a beaucoup lu Robbe-Grillet, n'est pas obligé de répondre à la question : « Que pensez-vous du Nouveau Roman ? », pour la simple raison qu'on ne la lui pose pas.

Il faut peut-être, après les grandes périodes de création, un trou, un vide, une distance qui permet à la jeune génération de se reconstituer librement.²⁹

Les propos de Jérôme Lindon font apparaître le lien fait systématiquement entre sa maison d'édition et le Nouveau Roman. L'éditeur fait d'ailleurs l'hypothèse qu'il aurait fallu vingt ans pour que les écrivains Minuit parviennent à prendre leur distance à l'égard d'un mouvement toujours assimilé aux Éditions de Minuit. Pourtant, il n'est pas certain que les écrivains aujourd'hui encore, se soient détachés de cette fiction initiale.

En effet, si les journalistes ne leur demandent plus ce qu'ils pensent du Nouveau Roman, ils leur demandent s'ils ont le sentiment d'appartenir à une « école Minuit », perpétuant ainsi l'idée que les écrivains Minuit constitueraient un groupe homogène. Pourtant, pour Henri Vignes, « le bénéfice littéraire est mince » entre 1960 et 1972 et aucune école ne saurait apparaître dans ce contexte.

[H]ormis certains représentants des minorités sexuelles, comme Tony Duvert ou Monique Wittig, aucun auteur ne réussit à s'affranchir des nouveaux romanciers dont la carrière se poursuit.

L'année 1972 marquera un tournant, avec le lancement en novembre d'une nouvelle revue littéraire, intitulée tout simplement *Minuit*. Jérôme Lindon, qui va en confier la direction à son fils Mathieu, espère ainsi favoriser à moindre frais l'éclosion d'une seconde génération d'écrivains. Cinquante numéros paraîtront jusqu'en mai 1982 qui, en faisant largement appel aux contributions des lecteurs, révéleront des auteurs aussi différents et talentueux que Jean Echenoz, Hervé Guibert ou Eugène Savitzkaya.³⁰

Cette nouvelle « génération », selon Henri Vignes, se caractérise par une grande diversité. Pourtant, malgré l'hétérogénéité des publications Minuit qui ont à nouveau suscité de l'intérêt à partir de l'année 1972, l'histoire de la maison invite les critiques littéraires à

²⁹ Michèle Ammouche-Kremers, « Entretien avec Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit », art. cit., p. 2-3.

³⁰ Henri Vignes, *Bibliographie des Éditions de Minuit, Du Silence de la mer à « L'Anti-Œdipe » (20 février 1942- 18 février 1972)*, Paris, Librairie Henri Vignes/Éditions des Cendres, 2010, p. 19.

rechercher les points communs que partageraient ces nouveaux auteurs. Ainsi, Antoine de Gaudemar, retraçant l'histoire des publications Minuit, explique que :

« rupture esthétique et insoumission politique » vont [...] conférer aux Éditions de Minuit « une position d'avant-garde quasi inexpugnable » dans le monde éditorial. C'est ainsi qu'au début des années 80, outre *L'Amant* de Duras, un des plus gros Goncourt de l'histoire, Jérôme Lindon édite de jeunes écrivains qui vont faire de Minuit un nouveau laboratoire de littérature : Hervé Guibert et Bernard-Marie Koltès, mais aussi Jean Echenoz (du *Méridien de Greenwich* au Goncourt en 1999 pour *Je m'en vais*) et Jean-Philippe Toussaint (*La Salle de bain*), Antoine Volodine et Eugène Savitzkaya, Éric Chevillard et Christian Oster, Christian Gailly et Jean Rouaud (Goncourt 1990 pour *Les Champs d'honneur*), François Bon et Marie NDiaye. Certains ont été perçus comme formant un courant, souvent étiqueté « minimalistes », composé d'auteurs souvent cultes, singuliers et discrets, moins cérébraux que leurs aînés du Nouveau Roman, aux histoires atypiques et pourtant en plein dans l'époque.³¹

La découverte de Jean Echenoz, dont le premier roman, *Le Méridien de Greenwich* paraît en 1979, ouvre une nouvelle phase éditoriale au cours de laquelle de nombreux premiers romans sont publiés : *La Salle de bain*, de Jean-Philippe Toussaint (1985), *Splendid Hôtel*, de Marie Redonnet (1986), *Dit-il*, de Christian Gailly, *Mourir m'enrhume*, d'Éric Chevillard (1987), et enfin *Volley-Ball*, de Christian Oster (1989).

III. Affirmer un nouveau mouvement Minuit sans se préoccuper de style : les romanciers « impassibles », ou « minimalistes », selon Fieke Schoots.

Face à cette apparition de nouveaux auteurs, l'idée qu'une génération d'écrivains pouvait émerger, une nouvelle fois, dans le catalogue des Éditions de Minuit s'est faite jour. Et, effectivement, la réception qui a été faite des nouveaux auteurs publiés aux Éditions de Minuit dans les années 1980 a été conditionnée par l'histoire du Nouveau Roman.

Fieke Schoots, dans son ouvrage « *Passer en douce à la douane* », *l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, analyse le catalogue Minuit et constate qu'

en plus des écrivains respectables comme Robbe-Grillet et Simon, le fonds se compose dans les années 80 d'auteurs débutants dont le nombre spectaculaire attire l'attention de la critique. En effet, Minuit

³¹ Antoine de Gaudemar, « Jérôme Lindon, cinquante ans de combat littéraire », *Libération*, 13/04/01.

publie dès 1979 un nombre relativement grand de débuts littéraires. N'ayant pas oublié le lien qui existait entre cette maison d'édition et le Nouveau Roman, la critique croit immédiatement que l'histoire se répète : dans le renouveau romanesque qui s'ébauche au cours des années 80, Minuit prendrait de nouveau l'initiative. La maison d'édition, pour sa part, encourage la critique dans son attente en présentant quelques-uns de ses jeunes auteurs réunis dans une grande publicité sous le dénominateur commun de « romans impossibles »^{32, 33}.

Jérôme Lindon, dans l'entretien avec Michèle Ammouche-Kremers raconte avec humour la genèse de ce mouvement des impossibles :

Les « impossibles », c'était aussi un peu une plaisanterie qu'on a faite au moment de la sortie du premier livre d'Oster : Oster, c'était O, Echenoz, c'était E, dans la rose des vents ils étaient donc l'ouest et l'est ; et j'avais mis Oster à gauche et Echenoz à droite. Évidemment, les initiales de Toussaint et de Deville collaient moins bien...³⁴

Fieke Schoots propose ensuite d'étudier l'image de Minuit véhiculée par la presse dans les années 1980 et constate que celle-ci est en proie à un « désarroi » :

un tour d'horizon des articles portant sur les jeunes auteurs de Minuit, montre le désarroi de la critique [face au renouveau romanesque qui émane notamment de chez Minuit]. D'abord, l'ensemble des auteurs est considéré entre autres comme le clan des éditions de Minuit ; la jeune ou la nouvelle génération de Minuit ; les gens de Minuit ; la vague nouvelle ; une tendance littéraire ; une orientation ; un courant plutôt qu'une école ; une pléiade de jeunes auteurs mais pas pour autant un mouvement ; certaines nébuleuses en formation, la diaspora des jeunes romanciers ; un groupe d'écrivains. Sur ce courant/tendance/génération/pléiade/nébuleuse, on colle les étiquettes suivantes : le Nouveau Nouveau Roman ; le renouveau romanesque inauguré par Minuit ; la génération salle de bain ; le roman minimal, auteurs aux romans minimalistes ; romans impossibles.³⁵

Fieke Schoots ajoute ensuite que « pour illustrer ces étiquettes, on cite une variété d'auteurs dans des constellations toujours changeantes qui comprennent également des auteurs d'autres maisons d'édition, bien que ceux de Minuit soit nommés le plus souvent »³⁶ et illustre son propos d'une liste étoffée de ces différents regroupements possibles d'auteurs. Afin de remédier à la confusion du discours tenu dans les années 1980 sur la littérature contemporaine, Fieke Schoots, à l'aube des années 2000, développe la thèse selon

³² *La Quinzaine Littéraire*, n° 532, 16/05/89, p. 9.

³³ Fieke Schoots, « *Passer en douce à la douane* » : *l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Édition Rodopi, Amsterdam/Atlanta, 1997, p. 11.

³⁴ Michèle Ammouche-Kremers, « Entretien avec Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit », art. cit., p. 12-13.

³⁵ Fieke Schoots, « *Passer en douce à la douane* », *op.cit.*, p. 16.

³⁶ *Idem.*

laquelle Minuit serait le lieu d'émergence d'un « courant littéraire » minimaliste. Pour lui, la notion de « courant littéraire »,

à la différence de la notion d'école littéraire avec laquelle elle est souvent confondue, [...] reste loin de toute « tendance à l'organisation ». A l'opposé de celle de mouvement, elle suggère une action discrète qui ne se révèle que par des symptômes visibles à l'extérieur, c'est-à-dire dans les ouvrages eux-mêmes. Courant, mouvement et écoles littéraires résultent pourtant tous d'une réaction et d'une volonté de changement, quoique dans le cas du premier, celles-ci soient moins avouées et plus individuelles.³⁷

Fieke Schoots choisit de qualifier de « minimalistes » les quatre auteurs qui constituent le courant littéraire dont il voudrait dessiner le « territoire »³⁸. Il réfute la qualification de Nouveau Nouveau Roman – qui « prête à confusion, parce qu'il a déjà été appliqué aux ouvrages des tel-quelliens [et] aux romans ultérieurs des nouveaux romanciers »³⁹ - et celle d'impassible – ambiguë dans la mesure où il s'agit d'une qualification des personnages romanesques proposée par Jérôme Lindon, qui a précisé dans un second temps que les personnages impassibles ne sont pas dénués de sentiments mais qu'ils ne les expriment pas. Sous cette étiquette, il regroupe quatre auteurs Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint et s'excuse du caractère artificiel que recouvre toutefois ce regroupement :

Les œuvres de Patrick Deville, de Jean Echenoz, de Marie Redonnet et de Jean-Philippe Toussaint constituent ce que Chénétier nomme un de ces « regroupements par affinités ou en quête de nourritures identiques. »⁴⁰ L'orientation de leurs recherches romanesques se caractérise, de prime abord, par la narration d'une histoire qui joint le jeu à la réflexion. D'un pas léger, ces quatre auteurs s'aventurent sur le terrain de la création romanesque où les allures pontifiantes ont été si longtemps de mise. Cette description tout à fait provisoire n'exclut pas les autres jeunes auteurs de Minuit. Le groupe étant en effet « plésiomorphe »⁴¹, on ne peut pas nier la présence de compagnons de route. Si les traits signalés ne sont pas réservés exclusivement au groupe examiné, celui-ci ne constitue pas non plus un groupe homogène. Dans son article intitulé « Autour de Minuit », Yvan Leclerc observe à propos de Bon, d'Echenoz, de Redonnet et de Toussaint : « [q]uand on tente l'exercice périlleux de dire quelque chose qui concerne plus d'un, on peut à la rigueur en grouper deux ou trois, en formations à géométries variables selon le propos ; le quatrième échappe, un peu comme s'ils étaient trois joueurs dans une partie de quatre coins : un ou une reste sans place.⁴² » Ces propos valent également pour les œuvres réunies ici, œuvres issues non pas d'une réflexion collective mais d'un travail isolé. Chaque changement

³⁷ *Ibid.*, p. 26.

³⁸ *Ibid.*, p. 9.

³⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁰ Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon ; la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 13.

⁴¹ Le terme est probablement de Fieke Schoots. Sans doute est-il mis à la place de « polymorphe ».

⁴² Yvan Leclerc, « Autour de Minuit », *Dalhousie French Studies*, Fall/winter 1989, p. 63-74, ici p. 64.

de point de vue changera la constellation des auteurs : l'un s'en rapproche, l'autre s'en éloigne, l'un s'y ploie ; l'autre s'y dérobe.⁴³

Il détaille ensuite, dans le cœur de son ouvrage, les caractéristiques intrinsèques des écritures minimalistes qu'il définit finalement ainsi :

Le récit minimaliste préfère l'aigre-doux aux goûts plus prononcés : il représente tout en mettant en cause la représentation de la réalité ; il démantèle les procédés narratifs tout en racontant une belle histoire. L'écriture minimaliste poursuit donc le travail de subversion de l'avant-garde, mais elle redécouvre également les éléments narratifs traditionnels rejetés par cette même avant-garde. Elle n'en est pas pour autant moins subversive : en le rongéant de l'intérieur, sa « déstabilisation douce » atteint peut-être plus gravement encore le genre du roman traditionnel. Entre-temps, l'écriture minimaliste offre le plaisir de la lecture, du jeu langagier et des jeux d'esprit. En effet, si l'on doit faire passer quelque chose, il faut, selon Echenoz, que ce soit « dans le cours de l'action »⁴⁴. Pour lui comme pour les autres auteurs de *Minuit* que nous avons réunis l'espace de ce livre, écrire consiste à « laisser passer de façon à la fois subreptice et quand-même manifeste des choses qu'on peut penser, qu'on peut avoir envie de dire, qu'on peut désirer, exprimer, mais en évitant tout ce qui est de l'ordre du *pathos* »⁴⁵. En somme, l'écriture minimaliste consiste à passer « deux ou trois choses en douce à la douane ».

Fieke Schoots, au terme de sa réflexion, construit selon deux critères principaux le minimalisme des écritures : pour lui, il se caractérise par une « renarrativisation » et un retour à une préoccupation mimétique dans le roman. Ce retour au réel refuserait néanmoins toute forme de *pathos*, ce qui déterminerait d'ailleurs sa nouveauté. Autrement, dit, le premier critère de définition rend plus compte du contenu de l'intrigue que d'un quelconque fait de style qui serait commun à l'ensemble des écritures dont il rend compte. Le deuxième critère qu'il établit, relatif à la réception des romans, est celui du plaisir ressenti par le lecteur. Ce plaisir se fonde sur une catégorie de procédés stylistiques qu'il nomme, de manière imprécise, les « jeux langagiers » – et qui pourrait contenir par exemple les calembours et les paronomases, mais aussi des métaphores insolites, par exemple – et sur une forme de « vivacité piquante, d'ingéniosité dans la façon de concevoir et d'exposer quelque chose »⁴⁶ (les « jeux d'esprit »). Le plaisir de la lecture d'un roman impassible serait donc fondé essentiellement sur des éléments narratologiques et non pas stylistiques. En conclusion de son ouvrage, Fieke Schoots définit le style minimaliste selon un stylème unique et vague : celui des jeux langagiers.

⁴³ Fieke Schoots, « *Passer en douce à la douane* », *op.cit.*, p. 38-39.

⁴⁴ Lors de l'émission « Du jour au lendemain » consacrée aux *Grandes Blondes* en novembre 1995.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, t. IV, Article « Esprit », p. 135.

Cette conclusion, comme l'ensemble de l'ouvrage, est décevante quant au projet initialement exprimé qui devait consister « principalement à décrire les caractéristiques formelles, stylistiques et thématiques que les romans des jeunes auteurs de Minuit ont en commun. »⁴⁷ Or, loin d'étudier le roman minimaliste selon ses caractéristiques stylistiques, Fieke Schoots étudie davantage les traits narratologiques communs aux différents auteurs de son corpus. Ainsi, dans un chapitre intitulé « Le jeu citationnel »⁴⁸, il décrypte le paratexte pour montrer que « les romans minimalistes sont [...] parsemés de traces de l'héritage culturel »⁴⁹ et sont donc écrits dans un jeu de « renvois à d'autres œuvres artistiques. »⁵⁰ Dans le chapitre suivant, il étudie « le retour au récit [et] la recherche d'un nouvel ordre narratif »⁵¹ et précise que

pour redécouvrir l'histoire, les jeunes auteurs de Minuit ne retournent aucunement à une narration naïve : l'écriture minimaliste a été caractérisée par l'absence de conjonctions causales, d'un dénouement explicatif et d'une motivation psychologique. Et l'arbitraire a été désigné comme le principe organisateur à la fois du récit et de l'histoire.⁵²

Il s'intéresse ensuite aux « visions d'un monde enchanté » qui se manifestent dans les romans minimalistes en se plaçant dans une perspective sartrienne qui définit la « vision du monde » comme « à la fois la façon dont le monde est conçu et le choix d'une attitude face à ce monde »⁵³. Dans ces trois chapitres, Fieke Schoots jette un regard thématique, bien plus que stylistique, sur les œuvres de son corpus, et la « déstabilisation douce de l'écriture minimaliste »⁵⁴ n'est finalement que très peu décrite selon des caractéristiques stylistiques.

L'ouvrage est finalement décevant quant à la définition de l'écriture minimaliste. Seule la mise en perspective des différentes définitions proposées pour caractériser l'école d'art apporte quelques précisions intéressantes :

Le terme « minimalisme » renvoie d'abord à trois courants récents originaire des États-Unis : « minimal art » (art plastique, surtout

⁴⁷ Fieke Schoots, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 36.

⁴⁸ L'expression est empruntée à Jean Baudrillard.

⁴⁹ Fieke Schoots, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 61.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Fieke Schoots, « Le retour au récit : recherche d'un nouvel ordre narratif », « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 101-139.

⁵² *Ibid.*, p. 102.

⁵³ Définition extraite de Philippe Forest et Gérard Conio, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, Bordas, 1993, p. 215. Cité par Fieke Schoots, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 144.

⁵⁴ Fieke Schoots, « La déstabilisation douce de l'écriture minimaliste », « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 183-213.

sculptural), « minimal music » et « minimalism » (en littérature)⁵⁵. Ce sont évidemment trois courants bien distincts, dont les genèses ne coïncident pas. Ainsi, les deux premiers s'épanouissent dans les années 60, tandis que la plupart des critiques situent le minimalisme littéraire dans les années 80.

L'écriture minimaliste trouve ainsi sa première définition dans l'analogie faite avec la musique et les arts plastiques avant d'être définie par John Barth en 1986⁵⁶ selon trois niveaux : la forme, le style et le contenu narratif. En ce qui concerne plus précisément le style, l'écriture minimaliste

se manifeste dans les domaines suivants : la syntaxe, le vocabulaire et la langue figurée. Au niveau syntaxique, l'écriture minimaliste se caractérise par la rareté des conjonctions de coordination. [...] Le démantèlement de la syntaxe aboutit parfois à des phrases grammaticalement incorrectes, elliptiques ou simplement non achevées. [...] Non seulement la parataxe, mais aussi le vocabulaire portent l'empreinte de la langue parlée et publicitaire. [...] L'écriture qui se caractérise ainsi par la sobriété et l'imprécision, n'est nonchalante qu'en apparence. La façade de désinvolture masque une écriture solidement charpentée [...]⁵⁷

Dans ce passage, il est difficile de distinguer les propositions de Barth de celles de Fieke Schoots. Quoi qu'il en soit, des critères stylistiques sont ici proposés pour définir l'écriture minimaliste et il aurait été intéressant d'analyser leur réalisation dans les écritures de Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint.

Je retiendrai néanmoins de son travail que les écrivains minimalistes sont essentiellement présentés selon les rapports qu'ils entretenaient avec le Nouveau Roman. En effet, Fieke Schoots oppose à la dénarrativisation du Nouveau Roman la renarrativisation des Impassibles, à une littérature qui se prendrait elle-même pour objet une littérature qui voudrait, non pas concéder au sentimentalisme, mais donner une vision du monde et exprimer « en douce » des sentiments, à une littérature qui serait sérieuse et expérimentale une littérature ludique et source de plaisir. Dans une logique propre à l'histoire littéraire, Fieke Schoots montre finalement comment le courant minimaliste se construit contre le Nouveau Roman ou, tout du moins, dans la volonté de s'en distinguer. Le critique pense ainsi le courant minimaliste dans ses liens historiques avec le Nouveau Roman, perpétuant ainsi l'idée

⁵⁵ « En 1968, le nom de « *minimal art* » est établi définitivement par le recueil qui est toujours son ouvrage de base : Gregory Battcock (dir.), *Minimal Art, a critical Anthology*, New-York, Studio Vista, 1968. Ses représentants les plus connus sont les « sculpteurs » Donald Judd, Robert Morris et Sol le Witt et les peintres Franck Stella et Kenneth Noland. Les représentants les plus connus de la musique minimale sont Philip Glass, Steve Reich et John Cage. » La note est de Fieke Schoots.

⁵⁶ John Barth, « *A Few Words About Minimalism* », *The New-York Times Book Review*, 28/12/86, p. 1, 2, 25.

⁵⁷ Fieke Schoots, « *Passer en douce à la douane* », *op.cit.*, p. 53-54.

selon laquelle les Éditions de Minuit publient des écrivains dont les œuvres fondent un ensemble cohérent.

Bien que celui qui affirme la cohérence de ces publications ne soit autre que l'éditeur lui-même, l'histoire littéraire semble avoir intégré le courant des Impassibles, toujours associé à l'écriture minimaliste. Quelle que soit l'étiquette qu'on lui attribue, il est aujourd'hui présenté comme le deuxième mouvement qui peut être associé aux Éditions de Minuit. Ainsi, dans *Écritures Blanches*⁵⁸, Dominique Viart, après avoir fait mention du statut problématique de l'étiquette « impassible », retrace succinctement son histoire et explicite les raisons pour lesquelles il est associé au minimalisme.

Une autre pratique, très différente [de celle de la poésie blanche] bien qu'elle ait pu être aussi qualifiée de minimalisme, est celle de ces écrivains que Jérôme Lindon appelle dans une publicité demeurée célèbre les « impassibles ». La formule, reprise au journaliste B. de Saint Vincent⁵⁹ ne désigne aucune ruine du langage, aucun texte « haillonneux » selon l'expression de Quignard, mais au contraire quelque chose comme une restauration du récit, un espace de la relation narrative qui, dans la carence de toute diégèse remarquable, tente cependant de faire fonctionner à nouveau un élan narratif. À vrai dire c'est une forme d'écriture qui intervient après la ruine littéraire issue du travail des poètes [...], de leurs équivalents dans le domaine narratif (les avant-gardes « textualistes » des années 70) et la critique portée à l'encontre du récit traditionnel. Au sein de cet univers « désenchanté », ces écrivains portent leur travail doublement sur le contenu et sur le style. [...] [L]e style se refuse à toute emphase, à tout pathos, à tout lyrisme (on opposera ce « minimalisme »-là à celui d'un Christian Bobin, dont les « riens » sont toujours exaltés).

Les livres, les romans que proposent Toussaint, Deville, Oster ou Gailly, ne relèvent pas en effet du simple minimalisme de contenu : la phrase elle-même est brève, simple, immédiate. Ce qui ne l'empêche du reste pas d'être ironique ou parodique. Les impassibles, si l'on s'accorde avec cette formule, ne sont pas éloignés du langage littéraire. [...] [L]es impassibles, pourtant en prise apparente sur la banalité d'un réel immédiat, retournent le langage littéraire en son envers. Ils en font miroiter l'absence dans un jeu subtil de clins d'œil permanents. Le lecteur ne goûte leur humour que parce qu'il a lu la Littérature avant de les lire et qu'il mesure le ton décalé de leurs textes. Car il y a bien une stylistique de l'impassibilité, finalement assez virtuose. Les narrateurs y sont des Meursault narcissiques qui s'observent ne rien faire.⁶⁰

Dominique Viart reprend ici les propositions de Fieke Schoots pour les appliquer à un ensemble d'écrivains différents : Christian Gailly et Christian Oster sont convoqués tandis que Marie Redonnet n'est plus mentionnée. Dominique Viart précise également les critères

⁵⁸ Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009.

⁵⁹ *Quotidien de Paris*, 1/01/89.

⁶⁰ Dominique Viart, « Ouverture. Blancheurs et minimalismes littéraires », dans Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Écritures blanches*, op. cit., p. 7-26, ici p. 22-23.

qui déterminent le minimalisme stylistique des impassibles. Mon objet n'est pas ici de m'étendre sur l'écriture des impassibles mais de constater que le courant est aujourd'hui mis en doute par les spécialistes de la littérature contemporaine. Dominique Viart et Bruno Vercier le contestent franchement dans *La Littérature française au présent* :

Force est cependant de constater que le terme de « postmodernité », ou celui de « minimalisme » que l'on commence à leur attribuer [à Deville, Oster, Toussaint], ne convient qu'imparfaitement à ces écrivains : la « postmodernité » est l'objet d'un débat philosophique complexe et contradictoire où leurs romans ludiques ne se retrouvent guère, et le « minimalisme », qui s'appliquerait éventuellement à Toussaint, peut difficilement qualifier les romans foisonnants d'Echenoz. [...] Quoique discuté par les écrivains eux-mêmes et sans obtenir le même écho que celui du Nouveau Roman, inventé sensiblement dans les mêmes conditions trente-cinq ans plus tôt, la formule favorise leur audience critique. Même si, comme dans le cas du Nouveau Roman, les œuvres de chacun demeurent assez disparates : Echenoz fait jouer tous les ressorts romanesques quand Toussaint s'amuse de leur absence ; Deville sature la fiction quand Oster l'ironise.⁶¹

Dominique Viart se place finalement dans une perspective narratologique pour refuser l'association d'écrivains sous l'étiquette de « minimalistes ». La question du style, quant à elle, est encore mise en demeure. Ainsi, si la question de savoir s'il existe des écoles Minuit est prise en charge par les historiens de la littérature, la question de savoir s'il existe un style-Minuit ne l'est pas. Pourtant, l'hypothèse selon laquelle il serait possible de rassembler des écrivains sous une même étiquette, est intrinsèquement liée à la question du style. C'est d'ailleurs ce que cherche à montrer Gilles Philippe et Julien Piat dans leur ouvrage novateur au titre significatif : *Une Histoire de la langue littéraire en France*, où les auteurs distinguent des points communs linguistiques propres à chaque époque (de 1850 à 1960) et qui définissent différents états de la langue littéraire, définie comme une réalisation sociale et individuelle. Il s'agit pour eux, dans une histoire linguistique de la littérature française, de dégager des patrons.

On appellera *patrons stylistiques* des configurations qui,

- (a) repérables et récurrentes dans l'ensemble du corpus,
- (b) peuvent être décrites en termes linguistiques,
- (c) et organisent des effets de lecture convergents.

En cela, on s'inspire des *patterns* empruntés à la linguistique générative par Barthes, en 1971⁶², dans des propositions destinées à

⁶¹ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op.cit., p. 391.

⁶² Roland Barthes, « Le Style et son image » [1971], *Œuvres complètes*, op. cit., t. III, p. 972-981, ici p. 978-979.

orienter la recherche non vers « l'idiolecte d'un auteur, mais celui d'une institution ». ⁶³

Dans cette volonté de dégager des traits de style qui seraient caractéristiques d'un style d'époque, c'est une *histoire de l'écriture* qui va être réalisée ⁶⁴. Cette perspective renouvelle radicalement l'histoire littéraire puisque la langue en devient centrale.

Or, cette nouvelle approche de la langue littéraire perçue dans une continuité historique imposerait de questionner rétrospectivement, dans une perspective stylistique, tous les regroupements d'écrivains proposés par l'histoire littéraire. Quels sont les faits de style qui se manifestent distinctement dans les textes d'auteurs d'une même époque et qui justifieraient leur regroupement selon un style commun ? Telle pourrait être la nouvelle question d'une histoire littéraire centrée sur l'écriture.

IV. Les écrivains « ludiques » de Minuit ou l'ultime tentative – très vite contestée – d'une homogénéisation thématique des écrivains Minuit par Olivier Bessard-Banquy

La fiction d'une école Minuit s'est perpétuée, après le Nouveau Roman, dans la conceptualisation du courant des Minimalistes, ou Impassibles, par Fieke Schoots. Elle est perpétuée ensuite par Olivier Bessard-Banquy, dans son ouvrage *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard* ⁶⁵.

Pourtant, en guise de préambule, Olivier Bessard-Banquy commence par se positionner contre les critiques qui, suite au Nouveau Roman, imaginent que les Éditions de Minuit seraient *toujours* le lieu d'émergence d'écoles littéraires. Ainsi précise-t-il dans son introduction :

En 1983 [...], le deuxième roman de Jean Echenoz, *Cherokee*, obtient à la suite d'un immense succès critique le prix Médicis qui l'impose auprès d'un large public. Rapproché de Jean-Philippe Toussaint qui

⁶³ Julien Piat, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (1950-1960)*, Beckett, Pinget, Simon, thèse de doctorat préparée sous la direction de Gilles Philippe, Grenoble, Université Stendhal Grenoble 3, 2007, p. 117 du tapuscrit.

⁶⁴ Roland Barthes appelait de ses vœux cette *histoire de l'écriture* dans *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], *Œuvres complètes*, op. cit., 2002, t. I, p. 172.

⁶⁵ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

connaît lui-aussi un large succès public avec *La Salle de bain* en 1985, puis de Patrick Deville qui publie son premier roman, *Cordon bleu*, en 1987 et de Christian Oster qui publie *Volley-Ball* en 1989, Jean Echenoz apparaît alors comme l'improbable maître d'un roman dit « impassible », c'est-à-dire abordant avec insouciance les thèmes les plus légers [...]. La critique, trente ans après l'avènement du Nouveau Roman, recommence petit à petit à considérer la production des Éditions de Minuit comme un ensemble dont elle parle volontiers à l'aide de forces généralités. « Pour beaucoup, remarque Jan Baetens, la nouvelle génération des auteurs Minuit représente l'excellence [d'une certaine] qualité littéraire de notre fin de siècle. »⁶⁶ Même si chacun *sent* bien sans doute ce qui peut rapprocher Toussaint d'Echenoz, l'appellation de roman « impassible » fait long feu tant plus personne n'ose croire à l'apparition d'une nouvelle école après la mort des avant-gardes. *Mais*, au milieu de tous ces jeunes auteurs, Chevillard, Echenoz et Toussaint se détachent pour le moins nettement sinon par leur exigence du moins par leurs originalités ludiques.⁶⁷

Contestant la validité du courant des impassibles – et semblant d'ailleurs y assimiler Chevillard⁶⁸ alors que ce dernier n'y a jamais été rattaché – et regrettant que la critique perçoive les parutions des années 80 selon le prisme de l'histoire du Nouveau Roman, Olivier Bessard-Banquy propose finalement, juste après la proposition adversative « Mais », le rapprochement de trois auteurs, Echenoz, Toussaint et Chevillard, rassemblés sous l'étiquette d'« écrivains ludiques ». S'il est certes possible de « sentir », subjectivement, des ressemblances entre Echenoz et Toussaint, le lecteur attend non pas que l'on fasse appel à ses sensations mais qu'on lui propose des arguments. Or, il apparaît que les arguments convoqués par Olivier Bessard-Banquy ne sont pas toujours pertinents.

Tout d'abord, le rapprochement entre Chevillard et Echenoz ou Toussaint peut étonner. En effet, Echenoz et Toussaint appartiennent à la même génération tandis que Chevillard est de vingt ans leur cadet.

Plus important encore : le fondement théorique de ce rapprochement apparaît peu convaincant. En effet, Olivier Bessard-Banquy choisit de défendre la thèse selon laquelle les trois écrivains partagent un « goût du jeu », c'est-à-dire que « [leur] narration minuscule finit toujours par éclater de rire sous les coups de boutoir d'une stylistique loufoque. »⁶⁹ Dans ces lignes transparaît la faiblesse de la définition du ludique. En effet, comment se définit une « stylistique loufoque » ? Les deux expressions figées « éclater de rire » et « coups de boutoir » cachent mal le peu d'effort de conceptualisation. Le ludique et le jeu ne sont que

⁶⁶ Jan Baetens, « Littérature expérimentale : les années 1980 », dans *La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, p. 142.

⁶⁷ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, op. cit., p. 16. Je souligne.

⁶⁸ Voir Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, op. cit., p. 17.

⁶⁹ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, op. cit., p. 16-17.

très mal définis dans l'ensemble de l'ouvrage alors qu'ils fondent la thèse d'un auteur qui abuse des arguments d'autorité comme l'atteste ici l'usage des deux adverbes de manière : « Chez Chevillard, chez Echenoz, chez Toussaint, le ludique est *indéniablement* essentiel. Et c'est ce recours au jeu, *forcément* inventif, qui fait d'eux les auteurs les plus vifs des Éditions de Minuit. »⁷⁰

Dans le chapitre qu'il consacre à l'« éloge de la banalité »⁷¹, il précise la définition du jeu, donné comme un synonyme de « ludique » ou de « dérision » :

« L'acceptation de la réalité est une tâche sans fin », assure Winnicott. « Nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors. [...] Cette tension peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire [...] en continuité directe avec l'aire de jeu du petit enfant perdu dans son jeu. »⁷² Mais si le jeu devient une vraie manière d'être [...], c'est aussi peut-être que plus rien d'essentiel ne s'y joue désormais, qu'elle peut sembler presque une illusion. À moins que ce ne soit là un moyen au contraire de la tenir à distance dans un élan de déresponsabilisation. « Le jeu est un *faire comme si*, assure Philippe Gutton. [...] Le jeu suppose un désengagement par rapport à la situation, de telle sorte qu'au moment où celle-ci est jouée, elle se trouve en quelque sorte, absente. »⁷³ Quoi qu'il en soit, il est impossible de séparer le jeu de la dérision chez Echenoz comme chez Toussaint.⁷⁴

Dans ce passage, Olivier Bessard-Banquy assoit sa thèse sur une conception psychanalytique du jeu. Reprenant dans un premier temps les théories de Winnicott, il propose de considérer que le jeu, chez les auteurs qui l'intéressent, se définit comme un principe de résolution d'une tension entre réalité et vie intime qui serait recherché par les personnages. Autrement dit, la conceptualisation du jeu par Winnicott comme une « aire intermédiaire » est appliquée à la construction psychologique des personnages.

Mais, à partir de cette hypothèse de définition du jeu, Olivier Bessard-Banquy brouille les pistes en ajoutant à cette idée d'« aire intermédiaire » celles d'illusion et de déresponsabilisation, que Philippe Gutton associe au jeu. Enfin, il évoque la « dérision » qui ne désigne pas le jeu mais une moquerie, une raillerie. La surenchère des termes choisis pour expliciter le terme de « jeu » montre finalement la difficulté à définir cette littérature du jeu.

En outre, on voit mal comment les personnages de Chevillard pourraient être associés à la théorie de Winnicott. En effet, les personnages de Chevillard jouent pour ne pas

⁷⁰ *Ibid.*, p. 18. Je souligne.

⁷¹ *Ibid.*, p. 55-81.

⁷² Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité, L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1971, p. 24.

⁷³ Philippe Gutton, *Le Jeu chez l'enfant*, Paris, Larousse, 1973, p. 105.

⁷⁴ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique, op.cit.*, p. 73.

succomber. L' « aire intermédiaire » est donc dessinée mais immédiatement désignée comme inutile. Point d'illusion pour les personnages de Chevillard comme en témoigne par exemple la fin de *Démolir Nisard*. Le narrateur, dans ce roman, développe une attitude idiote (j'y reviendrai dans le dernier chapitre de cette thèse). À la fin du texte, il va jusqu'à se confondre avec Nisard :

J'ai tôt fait de retrouver le grand placard où sont conservés les effets de Nisard. Il ne me faut pas trois minutes pour revêtir sa panoplie, le grand habit d'académicien. Il me va, c'est triste à dire, mais il me va. On le dirait coupé pour moi.⁷⁵

Nisard devient, dans une parodie de texte fantastique, l'ombre du narrateur :

Mon ombre glisse sur les murs ; parfois, la vitrine d'une devanture me renvoie le profil plus net du méchant vieillard.⁷⁶

Enfin, le narrateur et/ou Désiré Nisard « s'enfonce dans les eaux vertes »⁷⁷. Le processus de destruction de Nisard mène finalement le narrateur à l'autodestruction et le texte à son exténuation. On pense alors à la dernière définition de l'idiotie que propose, en guise de « troisième hypothèse de chute », Jean-Yves Jouannais : « L'idiotie en art ou l'anecdote d'un homme qui, racontant une blague, constate qu'il ne distrait personne et, sans tergiverser, se supprime. »⁷⁸ Ainsi, chez Chevillard, le jeu est une mauvaise blague qui pousse à l'exténuation du texte et au suicide du narrateur. Chevillard confirme d'ailleurs cette hypothèse de lecture :

Disons plutôt que j[e] pousse [dans Démolir Nisard] jusqu'à la déraison (et au comique qui en résulte) une violence critique, théorique, qui est en moi sans doute mais dont je ne suis pas dupe et à laquelle je donne libre cours ici parce qu'elle est un ferment d'écriture et parce que la littérature permet justement, en développant des enchaînements logiques jusqu'à l'absurde, d'explorer les états limites, les conséquences ultimes de nos pensées, sans retenue ni décence, en effet. On lâche tout, la rampe et les chiens. C'est un monde secret, caché, qui soudain s'actualise avec tout son relief. [...]

La violence de certains de mes textes fait feu de tout bois, n'épargne rien, elle se retourne aussi contre celui qui l'incarne ou la profère. Parfois, il me semble que cette littérature voudrait se débarrasser de tout ce qui la fonde, exister comme un pur objet, un espace autonome, et que sa hargne alors vise non seulement les personnages et le narrateur, mais aussi le lecteur et l'auteur...⁷⁹

⁷⁵ Éric Chevillard, *Démolir Nisard*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 172.

⁷⁶ Éric Chevillard, *Démolir Nisard*, *op. cit.*, p. 173.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie, art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-Arts/Livre, 2003, p. 280.

⁷⁹ Éric Chevillard et Mathilde Bonazzi, « “Une espèce de transe stylistique” : Éric Chevillard s'entretient avec Mathilde Bonazzi », dans Cécile Narjoux et Sophie Bertocchi-Jollin (dir.), *La Langue d'Éric Chevillard*, “le

Dans les propos de Chevillard, il n'est pas question de jeu mais de violence. Pour l'écrivain, écrire consiste à occuper un espace transgressif dans lequel la violence peut se manifester. Si cette entreprise relève du jeu, et que nous voulions définir absolument ce terme dans une acception psychanalytique, alors nous dirions plutôt que le jeu exprime le refoulé et manifeste des pulsions. Le jeu devrait alors être redéfini, selon la psychanalyse freudienne, comme une source de plaisir et comme le défoulement des désirs interdits. Mais je ne m'attarderai pas sur cette lecture psychanalytique de l'entreprise littéraire. Loin de mon propos, elle ne relève pas de la méthodologie que j'ai choisie.

Quoi qu'il en soit, malgré la faiblesse de la définition de la littérature ludique par celui-là même qui propose de la théoriser, cette étiquette est ensuite reprise par l'histoire littéraire. Dominique Viart, dans son panorama de la littérature française contemporaine, la rediscute dans un chapitre consacré au « roman "impassible" et ludique »⁸⁰. Écartant toute référence à la psychanalyse, il décrit les romans de Jean Echenoz en recourant à un réseau sémantique propre au jeu :

Cette pratique du récit est éminemment *libératoire* : les textes s'offrent à la lecture immédiate sans aucune difficulté, mais séduisent aussi les lecteurs cultivés par leur système allusif constant. Il ne s'agit plus de « bloquer » la mécanique romanesque mais de la faire fonctionner en dévoilant les *coulisses*. Transformés en *jeu d'ombres chinoises* où passent des réminiscences de livres d'aventures, de films hollywoodiens, de bandes dessinées, d'ouvrages savants ou de textes formels, ces romans privilégient le récit sur l'histoire, qui, en dernier ressort, importe peu, mais *amuse* beaucoup, parfois au péril même de sa cohérence. Les nombreuses intrusions du narrateur extérieur à l'histoire déconcertent le lecteur *en affichant le montreur derrière les marionnettes* : « Sur ce point, Rachel ne savait que répondre, Béliard était sans opinion. Moi-même je ne savais pas trop », déclare le narrateur des *Grandes Blondes*, qui s'adresse aussi au lecteur en ces termes : « Vous prévoyez le pire. On vous comprend », ou s'exclame : « Je ne veux pas le savoir » à propos de l'humeur de l'un de ses personnages. Les multiples *clins d'œil* qui lui sont adressés empêchent toute adhésion du lecteur à une histoire « prenante » et installent un autre type de *connivence*, plus complice et moins naïve que le roman traditionnel. [...] L'histoire est moins soutenue par une logique causale que par *l'invention débridée de l'auteur*. Discordante, proliférante et *ludique*, l'intrigue relève du picaresque, sauf que le « picaro » de l'affaire serait *in fine* le ton même de l'écriture, le « roman comme il va ». ⁸¹

grand déménagement de la langue”, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, à paraître fin 2012. Cet entretien est donné dans l'annexe 1 de cette thèse.

⁸⁰ Dominique Viart, « Le roman “impassible” et ludique », *La Littérature française au présent*, op.cit., p. 384-396.

⁸¹ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op.cit., p. 386. Je souligne.

Dans ce commentaire de l'œuvre echenozienne, Dominique Viart démontre le caractère « ludique » de l'écriture en s'appuyant sur un argument relatif à la réception : le narrateur, en s'adressant au lecteur, l'introduit dans les « coulisses » de la création romanesque. Le narrateur se transforme en « marionnettiste », les personnages en « marionnettes » et le lecteur en spectateur interpellé et amusé. Finalement, la création « ludique » du roman non traditionnel tiendrait dans une esthétique du grand Guignol ou du clin d'œil : le narrateur, par les adresses, « fait de l'œil » au lecteur afin de l'introduire dans un univers désigné comme fictif, dans lequel, de fait, toutes les proliférations et les fantaisies sont admises.

Un peu plus loin, Dominique Viart en vient à réfuter l'étiquette « ludique », peu appropriée, selon lui, aux derniers romans d'Echenoz :

La notion de roman « ludique » ne suffit pas [...] à décrire l'œuvre d'Echenoz, car le principe ludique ne s'y déploie qu'en corrélation avec d'autres intentions. Ses personnages en fuite, ses chapitres successifs orchestrés autour d'espaces à chaque fois nouveaux, thématisent le souci d'échapper aux catégories de la critique. *Je m'en vais* (1999) est à cet égard un titre emblématique. En fait de romanesque, les romans d'Echenoz semblent souscrire à la définition qu'en donnait Roland Barthes : « Le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; c'est un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie. » (Cours, entretiens et enquêtes, 1975). Et dans ces notations, le ton se fait plus caustique, l'observation est sous-tendue de brèves réflexions sociales ou politiques que, bien sûr, le roman ne développe pas. De même, derrière leur apparente dérision, les romans de Toussaint sont aux prises avec des questions plus essentielles : ces célibataires reclus dans leur baignoire, dans des cabines de toilettes, de téléphone ou de photomaton, réitèrent à leur façon la réflexion pascalienne sur ce qui détourne l'homme de demeurer enclos dans sa chambre. Du reste, le narrateur de *La Salle de bain* lit *Les Pensées* (en anglais) et le fait savoir.⁸²

Ajoutons à cela que l'étiquette de romancier ludique ne convient plus du tout à Jean-Philippe Toussaint depuis la publication de *Faire l'amour* en 2002, roman qui se distingue très nettement des précédents et inaugure une deuxième période dans l'œuvre de l'écrivain.

En ce qui concerne l'œuvre de Chevillard, Dominique Viart y revient non pas dans le sous-chapitre consacré aux auteurs « ludiques » mais dans celui consacré au « roman fantaisiste »⁸³ qu'il présente ainsi : « Lorsque la dimension ludique se conjugue à l'étrangeté, elle bascule vers d'autres mondes, comme parallèles au monde quotidien et non dénués de fantaisie. »⁸⁴ Les romans de Chevillard ressortiraient donc bien d'une forme de ludique mais se

⁸² Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 392.

⁸³ *Ibid.*, p. 394.

⁸⁴ *Idem.*

distingueraient pourtant de ceux d'Echenoz et de Toussaint. Chevillard, par une nouvelle forme de fantaisie hériterait non pas des poètes « fantaisistes » des années 1840, mais de Roussel. Le choix du corpus d'Olivier Bessard-Banquy est ici implicitement mis à mal.

Bruno Blanckeman, pour sa part, propose dans *Les Fictions singulières* (le titre de l'essai précise d'ailleurs d'emblée qu'il s'agira moins de constituer des familles d'auteurs que de dégager le caractère « singulier » de leurs textes) d'étudier ce qu'il nomme les « fictions joueuses » dans trois sous-chapitres « Romans enjoués (jeux de l'ironie, de la désinvolture, du minimalisme) », « Romans du jeu (avant-gardes, écritures à contraintes, expérimentations formelles) » et « Romans en jeu (objectif-langue, objectif-lettres, objectif-culture) ». Dans la première section, « Romans enjoués », Blanckeman commente l'étiquette « minimaliste » :

Dans le milieu des années 1980, une nouvelle vague d'écrivains proches des Éditions de Minuit, dont la production disparate témoigne pourtant d'un souci commun de ne pas confondre, sous couvert d'esprit de fiction, art du roman et débordement de racontars, développe une esthétique qualifiée de minimaliste. Celle-ci consiste à lisser la narration, la ramener à des combinaisons d'unités formelles à partir desquelles des fonctions complexes et des variations mineures se développent avec sophistication. Paradoxe, ou vertu, de la terminologie critique : parce qu'elle ne recouvre aucune unité de fait, l'écriture dite minimaliste connaît un champ d'application maximal. Elle désigne tout aussi bien le choix d'un style (l'abstraction géométrique selon Jean-Philippe Toussaint, lyrique selon Jacques Serena), l'effet esthétique (la déception du romanesque selon Jean Echenoz, sa subversion selon Christian Gailly) ou la poétique du récit (l'art de l'épure selon Éric Holer ou du puzzle selon Patrick Modiano, deux écrivains très éloignés de la comète Minuit)⁸⁵.

Tout en remettant en doute la pertinence de l'étiquette, il précise quelques caractéristiques stylistiques des écritures minimalistes, observées dans des romans aussi divers que *Je m'en vais* et *Un An* de Jean Echenoz, *La Salle de bain* de Jean-Philippe Toussaint et *Les Évadés* de Christian Gailly. Ce faisant, Bruno Blanckeman, réunit sous une nouvelle étiquette, celle de « romans enjoués », trois écrivains qui ont déjà été souvent associés par l'histoire littéraire. Cependant, Bruno Blanckeman semble proposer un pastiche d'étiquette puisque dans « enjoués » se trouve non seulement une référence aux Ludiques (« enjoués » fait entendre le mot « jeu » et évoque ainsi le « ludique ») et aux Impassibles (les Impassibles étaient bien définis par leur caractère enjoué). D'un terme, Bruno Blanckeman semble condenser deux mouvements qui étaient jusqu'alors distingués et il justifie finalement cette assimilation par des pratiques d'écriture minimalistes dont il prend soin de distinguer la diversité des formes.

⁸⁵ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002, p. 65-66.

En ce qui concerne plus spécifiquement l'œuvre de Chevillard, elle est dissociée de celles de Toussaint et Echenoz puisqu'elle est étudiée dans la section « roman du jeu » où elle est ainsi décrite :

Certains récits suivent une ligne d'obédience textuelle, démontant les catégories du littéraire, jouant des identités de genres, des instances de fiction, des systèmes de signification fixes. Porté par une dynamique liminaire, le texte littéraire emprunte au roman, à la poésie, à l'autobiographie, au théâtre, sinon à des arts qui n'appartiennent pas à la littérature ou des disciplines qui ne relèvent pas du domaine artistique. Plutôt que de répéter les images du monde, l'écriture institue entre elles des équivalences impossibles, disjoignant le verbe de la notion et le signe du concept. Elle saute à la corde sémantique, ce qui constitue un excellent exercice d'assouplissement. Elle stimule les réflexes et entretient la fonction herméneutique de l'esprit en le confrontant à des situations de langages inédites. Le récit s'inscrit de la sorte dans la lignée des avant-gardes du vingtième siècle : il laisse prospérer le sens gidien de la distanciation spéculaire, le principe surréaliste de la régulation par analogie, le choc lettriste de l'implosion phonique, l'art propre à un certain Nouveau Roman des constructions formelles labyrinthiques, la tentation du décentrement inhérente à Tel Quel. Ces écritures sont textuelles parce qu'elles font de leur rapport au texte un enjeu de fiction et une matière à narration, un sujet référé et un objet substantiel.⁸⁶

Le statut très singulier de l'œuvre de Chevillard, par rapport à celles d'Echenoz et de Toussaint, apparaît clairement ici. Blanckeman associe le « roman du jeu » de Chevillard à des jeux formels, inspirés de diverses avant-gardes, tandis que les « romans enjoués » sont associés à un ton « ironique » et « désinvolte » caractéristique.

Après que D. Viart et B. Blanckeman ont dissocié É. Chevillard de ses prédécesseurs, J.-P. Toussaint et J. Echenoz, O. Bessard-Banquy, dans un article intitulé « La rhétorique du loufoque », renonce à employer l'adjectif « ludique » pour qualifier l'œuvre de Chevillard. En outre, ce qu'il appelle « la rhétorique du loufoque », c'est-à-dire un « prolongement du logique, un boursoufflement du rationnel pour aboutir à de nouveaux territoires de sens, toujours inattendus, mais toujours judicieux »⁸⁷ est redéfini pour caractériser plus précisément la pratique stylistique de l'écrivain.

Dans l'ouvrage collectif *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, plusieurs écrivains Minuit apparaissent. En fait, tous les écrivains convoqués sont des écrivains Minuit. Bruno Blanckeman s'intéresse aux « dérapages contrôlés » de Jean Echenoz et montre que le

⁸⁶ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, op. cit., p. 78.

⁸⁷ Olivier Bessard-Banquy, « La rhétorique du loufoque », dans Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, Arts et littératures, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 149-154, ici p. 154.

loufoque pourrait désigner la part perdue du romanesque, des échappées en fantaisie, une vocation à l'irréductible, ménagée face aux normes narratives (la fiction inventée), face aux postures rhétoriques (l'écriture comique), face aux compositions sémantiques (les ordres de signification des romans), formes, postures et compositions que l'œuvre élabore.⁸⁸

Christine Jérusalem, pour sa part, interroge la notion de loufoque par le biais du motif thématique ténu des mouches dans *Lac* d'Echenoz⁸⁹, *Coup de foudre* d'Éric Laurent⁹⁰ et *Loin d'Odile* de Christian Oster⁹¹. Ainsi, voit-on apparaître, dans cet ouvrage, l'idée qu'un regroupement d'écrivains Minuit pourrait être appréhendé d'un point de vue de la langue. Olivier Bessard-Banquy, Bruno Blanckeman et Christine Jérusalem cherchent à définir cette « rhétorique loufoque ». Les écrivains Minuit seraient-ils alors des *loufoques* ? Sans doute pas mais l'idée qu'il pourrait y avoir un patron discursif propre à Minuit, ou tout du moins des pratiques stylistiques ponctuellement convergentes, émerge en même temps que celle d'un style-Minuit. Parallèlement, la fiction d'école Minuit est abandonnée. Ce sont les raisons de cet abandon que je voudrais maintenant expliquer.

V. Peut-on encore parler d'une école Minuit ?

A. La fin des avant-gardes, la fin des écoles littéraires

S'il existait une « école-Minuit », cela signifierait qu'un système spécifique d'écriture serait prôné par l'ensemble des écrivains, éventuellement placés sous la tutelle d'un chef de file. Or, cette idée ne correspond à aucune réalité, puisque, depuis les années 1980,

une nouvelle période esthétique [...] commence à se dessiner, et implique plusieurs générations d'écrivains. Certains symptômes attestent de son extension : les revues d'avant-garde s'éteignent les unes après les autres, les groupes esthétiques se dissolvent sans que d'autres ne viennent les remplacer, les manifestes et théories autour desquelles ils s'étaient rassemblés perdent de leur aura.⁹²

⁸⁸ Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz : dérapages contrôlés », dans Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, op.cit., p. 127-133, ici p. 128.

⁸⁹ Jean Echenoz, *Lac*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

⁹⁰ Éric Laurent, *Coup de foudre*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.

⁹¹ Christian Oster, *Loin d'Odile*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

⁹² Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 6.

Les écoles, définies intrinsèquement par leur volonté de bousculer l'ordre esthétique précédemment admis, disparaissent en même temps que la revue *Tel Quel* et le textualisme, en 1982. C'est alors la fin des avant-gardes et l'entrée dans le post-modernisme, qui récuse une conception de l'art fondée sur l'originalité et le progrès :

La notion même d'avant-garde est mise à mal dans des pamphlets comme *Les Modernes* (1984) de Jean-Paul Aron. Car l'avant-garde est allée au bout de son institutionnalisation esthétique confirmant les intuitions du critique américain Harold Rosenberg sur la « tradition du nouveau » que Marcelin Pleyne reprenait dès 1966 dans *Tel Quel* : « L'avant-garde devient une tradition. Ayant de plus en plus de difficultés à recouvrir l'ambiguïté de son message, elle précipite le mouvement, toujours plus « nouvelle », toujours pour moins de temps, toujours débordée par une nouveauté plus encore plus... que la société récupère de plus en plus facilement. » L'essoufflement semble constitutif du concept même d'avant-garde, vouée par nature au dépassement perpétuel ou à la récupération.⁹³

Ainsi, la notion d'école, étroitement liée à celle d'avant-garde, ne semble plus opérante pour penser le champ littéraire actuel. Il n'en demeure pas moins que « le regroupement en écoles (...) d'un certain nombre de littérateurs ou d'artistes est une composante essentielle de la morphologie de l'espace littéraire. »⁹⁴ Regrouper les écrivains en école permet en effet d'agencer le champ littéraire et les historiens de la littérature ont composé *a posteriori* et parfois de manière artificielle des écoles littéraires (le classicisme par exemple) afin d'offrir à leurs lecteurs une taxinomie du champ littéraire.

Pourtant, même dans le cas où il faudrait donner une vision rapide et efficace du champ littéraire contemporain, évoquer une école Minuit ne paraît pas pertinent : tout d'abord, aucun chef de file ne se déclare durant la décennie qui nous occupe et aucun projet esthétique n'est énoncé. De plus, il est difficile d'établir la composition d'un groupe cohérent d'écrivains. Enfin, si une école littéraire existait, elle manifesterait sans doute une volonté de pouvoir dans le champ du littéraire. En effet, une école, depuis les travaux de Pierre Bourdieu, s'entend comme un regroupement d'artistes qui cherche à imposer sa domination dans le champ culturel⁹⁵. Les membres d'une école, par le recours à un programme d'avant-garde, c'est-à-dire par un programme artistique en rupture avec l'idéologie dominante, cherchent à s'imposer. De fait, l'idée d'école, perçue comme une avant-garde offensive (il faut se souvenir de l'origine militaire du nom « avant-garde » qui désigne la partie de l'armée qui

⁹³ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 312.

⁹⁴ Constanze Baethge, « Ecole littéraire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir), *Le Dictionnaire du littéraire* (2002), Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 212.

⁹⁵ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998.

marche et se bat au-devant des troupes), caractérise mal les auteurs d'aujourd'hui, en général, et ceux de Minuit, en particulier. Entre les années 1999 et 2009, les écrivains Minuit ne se regroupent pas en vue de dominer la vie littéraire française – notamment parce que la légitimité leur est le plus souvent acquise, Minuit bénéficiant de l'image d'une maison d'édition prestigieuse.

Les écrivains Minuit actuels ne revendiquent aucune position avant-gardiste et ils s'opposent radicalement à l'idée d'une école Minuit, comme le montre cet extrait d'un dialogue de Laurent Mauvignier et Thierry Guichard :

Thierry Guichard : L'idée de collectif d'auteurs émerge de plus en plus. Chez Minuit, par exemple, les auteurs échangent beaucoup. Laurent Mauvignier, vous êtes plutôt en échange avec Tanguy Viel ; est-ce que les amitiés fonctionnent comme un atelier de langue ?

Laurent Mauvignier : Rencontrer Tanguy est d'abord un plaisir d'amitié. Nous pouvons parler d'écriture et regarder le travail de l'autre.

Thierry Guichard : La critique est-elle constructive ?

Laurent Mauvignier : Oui, mais l'écriture appartient à la sphère de l'intime. Il ne s'agit pas de faire un groupe.

Thierry Guichard : On voit des groupes qui ne sont pas des écoles, qui ne sont pas, non plus, des prises de pouvoir. Dans ce paysage, quels sont les référents qui vous aident à travailler l'écriture ?

Laurent Mauvignier : La lecture m'aide ainsi que tous les autres arts. Je me pose aussi la question de l'oreille interne. Parfois, je sais que ça ne marche pas, mais je ne sais pas pourquoi. Parfois, je ne travaille pas tant que ça mon écriture. Parfois, on l'a, et on sait qu'on l'a.⁹⁶

Dans ce dialogue, Laurent Mauvignier tient fermement à distance la notion d'école et insiste au contraire sur la dimension individuelle de sa pratique d'écriture. Il évoque ainsi la lecture comme moteur de l'écriture et définit musicalement sa pratique comme une écoute attentive de son oreille interne, symbole par excellence de l'intimité. De fait, l'écriture ne peut plus être inscrite dans un projet collectif malgré des affinités entre certains auteurs d'une même maison d'édition, notamment Tanguy Viel et Laurent Mauvignier.

Le sentiment d'appartenir à une « école » n'est plus d'actualité comme le disait aussi avec humour Danièle Sallenave, ironisant sur les néologismes en -isme qui les désignent le plus souvent :

⁹⁶ Table-ronde « Les fictions mentales », dans *Les enjeux contemporains du roman*, op. cit. Cette conversation a été retranscrite par mes soins et est donnée en annexe 2.

Je ne me sens pas portée par une école. Olivier Rolin et moi-même, sans concertation, avons écrit des livres semblables : nous pourrions dire que nous appartenons à l'école de l'« éphémérisme ». J'ai aussi fondé le « moustachisme » avec Emmanuel Carrère, qui a écrit *La Moustache*, roman qui n'est pas sans rappeler l'un de mes romans, dans lequel il est aussi question de moustache⁹⁷. Les filiations sont plus ou moins réelles, plus ou moins imaginaires. Nous nous débrouillons avec elles.⁹⁸

Lors d'une autre table ronde réunissant Tanguy Viel, Christine Montalbetti et Marie Darrieussecq, Pierre Schoentjes, modérateur, introduit la discussion sur la récusation des écoles, absentes, selon lui, du paysage contemporain :

Aujourd'hui, il est difficile de penser les écoles. Il n'y a plus de chef de file, plus d'idéologie à défendre. N'ayons pas de nostalgie, pas de regret quant à une époque révolue de la littérature. Constatons simplement qu'aujourd'hui les écrivains n'ont pas de cause commune, à laquelle ils se rattacheraient. Il n'y a plus une cause centrale.⁹⁹

Christine Montalbetti, pour lui répondre, rapporte alors une discussion qu'elle a eue avec Tanguy Viel :

La question, tout à l'heure, était de savoir ce qui nous réunissait. On ne se regroupe pas pour prendre le pouvoir. Je discutais un jour avec Tanguy Viel et il a utilisé cette expression de « génération fantôme » ; elle me semble juste car les fantômes hantent nos œuvres aussi. Et cette présence des fantômes est une chose qui nous rassemble, même si on n'est pas un groupe de fantômes.¹⁰⁰

À nouveau, le terme d'« école » est rejeté parce qu'il caractérise mal les préoccupations esthétiques diffuses des écrivains contemporains. Cependant, la réflexion autour de la notion est récurrente et l'appartenance éventuelle à un groupe est souvent interrogée. Tanguy Viel y revient d'ailleurs à la fin de la table ronde :

[R]evenons sur la question d'une école. J'utilisais l'expression de « génération fantôme » ; nous pourrions dire aussi « génération discrète ». C'est une proposition, mais je crois que ce n'est pas à nous de dire si nous fondons une école, ou pas.¹⁰¹

Dans ses deux propositions, Tanguy Viel préfère remplacer le terme « école » par « génération », qui désigne uniquement des écrivains qui vivent à la même époque et qui ont sensiblement le même âge. Le terme de « génération », moins restrictif que celui d'« école »

⁹⁷ Danièle Sallenave, *La Vie fantôme*, Paris, P.O.L., 1986.

⁹⁸ Table-ronde « Inventer le roman après les avant-gardes », dans *Les Enjeux contemporains du roman*, op.cit. Conversation donnée en annexe 2.

⁹⁹ Table-ronde « Le roman maintenant », dans *Les Enjeux contemporains du roman*, op.cit. Conversation donnée en annexe 2.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Idem.*

permet de penser des affinités qui ne sont pas figées entre des écrivains publiés dans différentes maisons d'édition et qui, ponctuellement, partagent les mêmes préoccupations esthétiques. En outre, les deux expressions que Tanguy Viel choisit pour désigner un ensemble d'écrivains auquel il appartient, « génération fantôme » et « génération discrète », s'opposent radicalement à l'idée d'école puisqu'elles mettent en avant la transparence et la discrétion. La prise de pouvoir par un groupe d'écrivains dans le champ du littéraire, telle qu'elle a été posée par Pierre Bourdieu, n'est plus à l'ordre du jour, puisque Tanguy Viel exprime la volonté contraire des écrivains de se tenir en retrait. Si les écrivains se tiennent discrètement dans l'ombre, il ne peut plus guère être question ni d'école ni d'avant-garde.

Au contraire, les écrivains semblent renouer avec cette posture décrite par Roland Barthes et citée par Antoine Compagnon dans *Les Antimodernes*¹⁰² :

Barthes déclarait en 1971 que son vœu était de se situer « à l'arrière-garde de l'avant-garde », et il précisait aussitôt le sens de cette proposition équivoque : « [...] être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort ; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore¹⁰³. »

L'expression de « génération discrète » qui, pour Tanguy Viel, dépasse largement les seules Éditions de Minuit pour s'étendre à des écrivains nés dans les années 1970 et publiés indistinctement chez différents éditeurs, situe le collectif à l'arrière-garde, entendue dans sa dimension spatiale. En effet, cette « génération discrète » ne se situe pas au-devant de la scène littéraire et médiatique, occupée davantage par des écrivains aux écritures consentantes, mais à l'arrière.

Si l'expression de « génération discrète » s'explique aisément, il est sans doute plus difficile de percevoir les enjeux de l'expression « génération fantôme ». Dans cette expression, il est possible de comprendre « fantôme » comme un synonyme de « discrète », mais dans ce cas, il aurait été plus juste de qualifier la génération de « fantomatique ». En réalité, il semble ici que le curseur soit déplacé vers une nouvelle idée selon laquelle, pour ce groupe d'écrivains, il s'agirait plutôt d'instaurer un dialogue avec les fantômes des écrivains défunts.

Selon cette compréhension de l'expression, la « génération fantôme » ne rêve pas de table rase mais, au contraire, s'invente dans un mouvement rétrospectif qui est celui décrit par Antoine Compagnon au sujet de Roland Barthes :

¹⁰² Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005, p.13.

¹⁰³ Roland Barthes, « Réponses » [1971], *Œuvres Complètes, op. cit.*, t. III, p. 1021-1044, ici p. 1038.

Barthes se retrouva du côté de la Maintenance [de la langue et de la Rhétorique] à la fin de sa vie parce qu'il était urgent de sauver ce qui disparaissait, parce qu'il fallait embrasser ce qui était sur le point de mourir : « [...] être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort ; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore¹⁰⁴ », avançait-il dès 1971 dans l'entretien publié dans *Tel Quel*. L'antithèse avait la frappe du sujet de dissertation. Comment l'entendre ? L'avant-garde, regrettait-il dans les années 1950, met à mort la littérature, se suicide (ou bien est récupérée) ; l'arrière-garde, ou plutôt l'arrière-garde de l'avant-garde, aime encore ce qu'elle consent à mettre à mort, le retient un dernier moment en ce monde, sans illusions, avec la grande tendresse perverse du bourreau pour la victime, comme Chateaubriand s'écriait en 1816 : « Vive le roi, quand-même ! »¹⁰⁵

La « génération fantôme » s'inscrirait dans le sillage d'un Roland Barthes antimoderne. Les romanciers de cette génération, hantés par des « fantômes », ne parviendraient plus à renoncer aux classiques, renouant encore avec la posture barthésienne :

Il va de soi que nous devons d'abord satisfaire la curiosité que nous avons des auteurs contemporains ; mais il faut sentir que ceux-là et les classiques sont frères ; il faut aller sans cesse des uns aux autres. On voit des jeunes gens épris de Montherlant, par exemple, s'imaginer qu'hors les modernes, il n'est point de morale audacieuse, et pourtant Montherlant ni personne n'a encore osé écrire *Les Liaisons dangereuses*.¹⁰⁶

Cependant, dans ce passage, Roland Barthes insiste sur le fait que les classiques ne manquent pas d'audace et redéfinit le domaine d'application de la notion de moderne. Les classiques sont bien des modernes au même titre que les antimodernes définis par Antoine Compagnon sont des « modernes en liberté ».¹⁰⁷ Par conséquent, les écrivains de la « génération fantôme » seraient redevables à des fantômes littéraires mais développeraient une esthétique moderne. Je reviendrai dans le troisième chapitre de cette thèse sur la question de l'antimodernité des écrivains Minuit car, dans cette maison d'édition plus qu'ailleurs, les questions de l'héritage et de la relation aux fantômes et à l'avant-garde se posent.

Pour lors, il s'agira d'explorer une autre piste, suggérée par les écrivains Minuit eux-mêmes, et qui consiste à considérer que les écrivains Minuit, sans constituer d'école, partagent un « esprit commun ».

¹⁰⁴ Roland Barthes, « Réponses », art. cit., p. 1038.

¹⁰⁵ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes*, op. cit., p. 433-434.

¹⁰⁶ Roland Barthes, « Plaisir aux Classiques » [1944], *Œuvres Complètes*, op. cit., t. I, p. 62. Cité par Antoine Compagnon, *Les Antimodernes*, op. cit., p. 435-436.

¹⁰⁷ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes*, op. cit., p. 14.

B. Pas d'école Minuit, mais un esprit-Minuit

Plutôt que d'évoquer une école Minuit, Marie NDiaye évoque « quelque chose comme un esprit commun » et Christian Oster un « esprit de famille »¹⁰⁸. C'est le choix du nom « esprit » qui va particulièrement m'intéresser ici et je voudrais, par l'étude de sa polysémie, mieux comprendre ce qu'est cet « esprit Minuit ».

L'esprit désigne une « pensée dominante, [une] idée centrale, [un] principe qui anime une œuvre et lui donne son sens profond ; [l'] inspiration dominante et caractéristique d'un auteur, [l'] essence de sa pensée »¹⁰⁹. Mais, dans le cas qui nous occupe, il faudrait faire porter cette définition sur un objet plus vaste que l'œuvre unique d'un auteur. Il faudrait postuler, avec Marie NDiaye et Christian Oster, que chaque œuvre publiée aux Éditions de Minuit décline un même principe et participe ainsi d'une même nature. Mais, face à la diversité des textes Minuit, il paraît difficile de considérer qu'ils ont une nature semblable.

Pour comprendre ce qu'est un esprit Minuit, il paraît dès lors nécessaire de convoquer cette autre définition de l'esprit en cours chez les Anciens où il désignait le souffle vital, le principe de vie. Ainsi, l'esprit est assimilé à un souffle ténu mais pourtant fondamental. Or, postuler l'existence d'un esprit Minuit revient à considérer que les écrivains Minuit partagent un même souffle, entendu cette fois-ci dans un sens physique comme émanation subtile, vapeur volatile. Pour reprendre une expression d'Yves Michaud, nous pourrions dire que l'esprit Minuit existe à l'« état gazeux » : il s'agirait de découvrir ce qu'il reste des œuvres publiées chez Minuit quand elles sont devenues « une fumée ou un gaz »¹¹⁰.

Dans le domaine de la psychologie, la définition des esprits (toujours au pluriel) active aussi l'idée d'une chose indéterminée, informe et invisible qui échappe à la définition puisqu'ils sont les « éléments d'une matière très subtile, légère, chaude, mobile et invisible, considérés comme les agents de la vie et du sentiment qu'ils portent dans les différentes parties du corps qu'ils animent »¹¹¹. L'assimilation systématique de l'esprit ou des esprits à un objet insaisissable provient du sens premier du terme qui, dans l'Ancien Testament, désigne le « souffle provenant de Dieu, le souffle créateur »¹¹². Dieu, iconoclaste

¹⁰⁸ Voir l'article de Martine de Rabaudy, « Les enfants de Minuit », *L'Express*, 27/12/01, où elle cite, sans préciser ses sources, des propos d'auteurs Minuit. Cet article est donné dans l'annexe 8.

¹⁰⁹ *Le Trésor de la Langue Française*, en ligne, article « esprit ».

¹¹⁰ Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux* [2003], Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 15.

¹¹¹ *Le Trésor de la Langue Française* en ligne, article « esprit ».

¹¹² *Idem*.

et sans forme plastique définie, est assimilé à un souffle, informe et invisible, immatériel. L'esprit serait donc ce « principe immatériel »¹¹³ qui échappe et l'esprit Minuit, à l'image de ce souffle délicat, se définit paradoxalement comme immatériel et insaisissable.

L'analyse des définitions plurielles du terme « esprit » permet pourtant de préciser la nature de ce souffle insaisissable qui lie entre eux les écrivains. En effet, la locution métaphorique « rendre l'esprit », fondée sur la séparation du corps et de l'esprit, entendu ici comme âme, signifie perdre le souffle vital, autrement dit mourir. Les esprits, dans certaines croyances ou religions polythéistes, sont des défunts qui ont une influence sur la vie des hommes. La pratique du spiritisme consiste à entrer en contact avec l'« âme des défunts désincarnée après la mort sans être devenue tout à fait immatérielle et qui se manifeste auprès des vivants, leur parle, leur apparaît. »¹¹⁴ L'esprit Minuit pourrait peut être alors le dialogue des écrivains vivants avec l'âme, ou plutôt l'œuvre, des défunts qui ont appartenu à la même maison d'édition. Samuel Beckett incarne le mieux l'esprit Minuit et son influence sur les auteurs vivants est palpable et même revendiquée notamment par Laurent Mauvignier :

Mettons que s'il y a une « famille Minuit », nul doute qu'elle se retrouve sous le regard de Beckett, qui serait l'ancêtre commun du *minuitumscritorus* (les latinistes me corrigeront).¹¹⁵

Éric Chevillard suggère aussi que les auteurs Minuit « sont liés par leur admiration pour Beckett »¹¹⁶. Marguerite Duras ou Claude Simon sont aussi probablement d'autres incarnations de l'esprit Minuit. En somme, établir l'existence d'un esprit Minuit revient à penser à nouveau la filiation, ou plus exactement la transmission, des anciens auteurs aux contemporains. L'expression « esprit Minuit » insiste sur la relation entre les fantômes qui hantent la maison d'édition et les auteurs d'aujourd'hui. J'analyserai cette relation aux fantômes dans le chapitre III de mon travail.

Finalement, alors que l'histoire littéraire observe la fin des avant-gardes et, avec elle, la fin des écoles littéraires, les écrivains proposent de penser un partage générationnel de certaines préoccupations d'écriture. Renonçant à énumérer des pratiques communes qui seraient unanimement revendiquées, ils se définissent comme une « génération discrète » qui occupe une nouvelle place sociale après la mort de l'auteur, une « génération fantôme » qui

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ Laurent Mauvignier et Mathilde Bonazzi, « “Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute”, conversation avec Laurent Mauvignier », art. cit., p. 30. Entretien donné en annexe 1.

¹¹⁶ L'expression est donnée sans source dans Martine de Rabaudy, « Les enfants de Minuit », art. cit.

dialogue avec le passé et ne contracte aucun projet esthétique de table rase. Et, quand les journalistes sollicitent les écrivains pour comprendre ce qui succède aux écoles Minuit, ces derniers évoquent un vague « esprit Minuit », principe fédérateur extrêmement ténu qui ramène encore à la question de la filiation. Les fantômes des grandes figures Minuit planent en effet encore sur la maison et l'esprit de Samuel Beckett ou celui de Claude Simon influent les écrivains d'aujourd'hui.

En somme, la critique d'écrivain, dont Antoine Compagnon rappelle qu'elle n'a « rien à envier aux critiques didactiques pour la sophistication formelle » et qu'elle « est inséparable de la création chez les modernes »¹¹⁷, permet de faire avancer la réflexion de l'histoire littéraire. En effet, acteurs de cette histoire, les écrivains explicitent quel est leur positionnement dans la vie littéraire française immédiate, confirmant ainsi la mort des avant-gardes, et invitent la critique universitaire à se saisir de propositions intuitives et à s'engager dans de nouvelles analyses. Or, Christine Jérusalem, la première, a cherché à saisir ce qu'était cet esprit Minuit ressenti par les écrivains : l'image de la « rose des vents » lui permet de représenter l'objet qu'elle poursuit et qui n'est autre que ce souffle fragile, délicat et immatériel, ce vent qui sculpte les textes Minuit.

VI. Des écoles de Minuit au style-Minuit : la « rose des vents » de Christine Jérusalem

Christine Jérusalem, en 2004, ne recourt plus à aucune étiquette – ce qui atteste d'une pensée libérée de la notion d'école. Plutôt que d'évoquer le « Nouveau Nouveau Roman », l'« écriture minimaliste », les « romanciers impassibles », les « jeunes auteurs de Minuit », enfermant ainsi un groupe d'écrivains sous la même bannière, elle préfère évoquer un « champ littéraire » dans un article qu'elle intitule « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit ». Son propos s'inscrit d'emblée dans une métaphore géographique qu'elle emprunte à Jérôme Lindon :

Au-delà du cliché des navigations et pérégrinations (mis à distance par l'ironie du propos) se dessine l'idée d'une certaine géographie littéraire. Géographie mouvante (les vents déplacent volontiers l'air du temps), géographie de la ramification (le diagramme de la rose des vents est une manière de circuler d'étoile en étoile). C'est ce territoire du glissement et de la connexion que l'on se propose d'arpenter en

¹¹⁷ Antoine Compagnon, *Encyclopedia Universalis* en ligne, notice « critique littéraire ».

identifiant des trajectoires romanesques singulières, des lignes de convergences, des réseaux de connivences.¹¹⁸

Afin de dégager ces « réseaux de connivences », Christine Jérusalem se penche sur plusieurs générations d'écrivains Minuit : elle analyse tout d'abord les romanciers qui ont publié leur premier roman dans les années 1980 : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Patrick Deville, Christian Gailly, Christian Oster, Éric Chevillard et Marie NDiaye. Elle fait en outre des incursions dans les textes d'Antoine Volodine, Yves Ravey, Laurent Mauvignier, Tanguy Viel et Éric Laurrent, mêlant ainsi deux générations d'auteurs. Élargissant la période qui l'intéresse, Christine Jérusalem précise :

Il existe en effet un vrai réseau de complicités chez ces écrivains qui n'appartiennent pas tous à la même génération. Ceux qui étaient désignés comme les « jeunes auteurs de Minuit » en 1994 (Echenoz, Toussaint) sont devenus aujourd'hui les figures de référence pour des écrivains nés autour de 1965 (Éric Laurrent, Éric Chevillard) ou 1975 (Tanguy Viel, Laurent Mauvignier). Certains ont parfois rendu explicitement hommage à celui que l'on considère parfois comme un chef de file, le pourtant discret Jean Echenoz. Christian Oster a souvent rappelé que *Cherokee* (1983) avait ouvert la voie d'une nouvelle écriture. Éric Laurrent insère dans ses romans de discrètes « impli-citations » (Bernard Magné) qui convoquent en arrière-plan l'œuvre echenozienne [...].¹¹⁹

Les points de convergence qu'elle esquisse entre tous ces auteurs sont présentés de manière très métaphorique comme autant de *lignes* : « l'écriture en lignes majeures de Jean-Philippe Toussaint »¹²⁰, « l'écriture en boucle de Christian Oster »¹²¹, « les lignes fugitives de Christian Gailly »¹²², « l'écriture en spirale d'Éric Chevillard, l'écriture en lignes brisées d'Echenoz, l'écriture en ligne de vie de Laurent Mauvignier, l'écriture en lignes obliques de Marie NDiaye »¹²³.

Par la constitution d'une représentation d'un *territoire* Minuit, Christine Jérusalem dessine des « constellations ». Au fil de son article se dessine une conception non plus uniquement chronologique mais spatialisée du catalogue des Éditions de Minuit. Sans nier la possibilité de convergences entre les écrivains publiés dans les années 80, elle impose une autre conception de l'histoire littéraire, non plus générationnelle mais intergénérationnelle et c'est à partir de « réseaux de filiation, multiples, obliques » qu'elle voudrait « cerner les

¹¹⁸ Christine Jérusalem, « La Rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », dans Bruno Blanckeman (dir.), *Le Roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004, p. 53-77, ici p. 55.

¹¹⁹ Christine Jérusalem, « La Rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », art. cit. p. 65-66.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹²¹ *Ibid.*, p. 71.

¹²² *Ibid.*, p. 73.

¹²³ *Ibid.*, p. 57-58.

linéaments d'un nouveau champ romanesque »¹²⁴. Sa proposition apparaît tout à fait originale dans la mesure où elle ne représente plus les publications Minuit selon un modèle de réception lié à la perception générationnelle d'école, celle qui prévaut depuis l'association de Minuit à l'école du Nouveau Roman.

Grâce à ce regard diachronique, elle outrepassa la conception d'une école minimaliste et propose au contraire de considérer, ce qui définit sur le plan de l'écriture une écriture de l'indécidabilité – comme une forme de maximalisme stylistique :

Si l'idée de minimalisme possède quelque pertinence, elle doit s'entendre avec son corollaire : la tentation du maximalisme (goût du détail agrandi), de la prolifération (emballement des intrigues), de la surcharge (surlignement précieux, fioritures incongrues). Les écritures de Minuit, à quelques degrés de longueur ou de magnitude où on les place, ont peu à voir avec une rhétorique du retrait (social), de la soustraction (rhétorique) ou du minimum (narratif). Elles se caractérisent à rebours par la diversité et le surplus, voire l'encombrement et l'équivoque (ce que Bruno Blanckeman a appelé l'« indécidabilité »¹²⁵).¹²⁶ [...]

Il y aurait [...] une certaine gêne technique à l'égard du mot « minimalisme », par ailleurs récusé par ceux-là même qui sont censés l'incarner (Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz). On voit mal d'ailleurs comment l'hypertrophie romanesque qui caractérise les fictions d'Echenoz (situations improbables, caprices de grandes blondes, exotisme échevelé) pourrait être corsetée par une écriture de la réserve, de la retenue, voire du neutre. [...] Cette hyperfictionnalisation du récit n'est pas propre à [Echenoz]. Les récits de Chevillard, de Marie NDiaye, remettent aussi en question la notion de vraisemblance. Il y a chez ces auteurs une forme d'outrance qui s'accommode mal du terme de minimalisme.¹²⁷

Ainsi, plus radicalement encore que Dominique Viart, elle récusait la conceptualisation d'un courant des impassibles ou minimalistes dans l'histoire littéraire et propose une conception spatiale des écrivains publiés chez Minuit depuis les années 1980. En présentant les écrivains de Minuit selon leurs « lignes de partage »¹²⁸, elle contrevient également à l'idée d'un style-Minuit. En effet, l'idée d'un style-Minuit, qui trouve sa source dans la recherche active de points communs entre des écrivains divers, perd de sa pertinence puisque Christine Jérusalem dessine, pour chaque écrivain, ce qui les « partage », autrement dit, ce qui les distingue. Il s'agit moins de montrer une unité synchronique du catalogue, que de présenter l'évolution des différentes « lignes » de Minuit – « lignes » recouvre ici le sens de collection,

¹²⁴ *Ibid.*, p. 57.

¹²⁵ Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000.

¹²⁶ Christine Jérusalem, « La Rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », art. cit., p. 57.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 58.

comme le terme peut être utilisé dans le domaine de la haute couture. Le style-Minuit, c'est-à-dire sa ligne, se prolongerait donc, d'une génération à l'autre, dans le cadre de la maison Minuit et Christine Jérusalem dévoile leurs affinités. Refusant de penser un style-Minuit selon un strict prototype qui aplanirait toutes les différences, elle propose une photographie floue des éditions de Minuit entre 1980 et 2004.

Or, cette photographie floue que propose Christine Jérusalem évoque le flou recherché par le photographe Francis Galton, évoqué par le philosophe Wittgenstein pour illustrer le concept d'« air de famille ». Le philosophe François Noudelmann est revenu récemment sur ce que Wittgenstein a emprunté à Francis Galton qui

en superposant une multiplicité de visages chinois sur une même plaque sensible, cherchait le visage moyen, commun à tous les chinois. Et Wittgenstein [cherchant à donner une définition de l'éthique] semble suivre cette méthode en photographiant toutes les phrases qui donnent une définition de l'éthique. Mais, en les superposant, il ne prétend pas atteindre la vérité de l'éthique, ni le dénominateur commun à toutes les philosophies qui ont prétendu en donner le sens. Il observe plutôt les ressemblances entre les définitions et il présente ainsi une idée approximative de ce que l'on veut dire en parlant d'éthique, même s'il n'en existe aucune vérité absolue. [...]

Le procédé photographique de Galton, révisé par Wittgenstein, aboutit non plus à un prototype permettant de dégager un visage moyen, mais il expose un flou par lequel se reconnaît plus ou moins un air de famille. Sans le dire, Wittgenstein renverse une fois de plus le sens de la ressemblance. Contre une pensée de l'empreinte généalogique, il valorise une impression instable et indécise à travers laquelle circulent des analogies, des correspondances aléatoires.¹²⁹

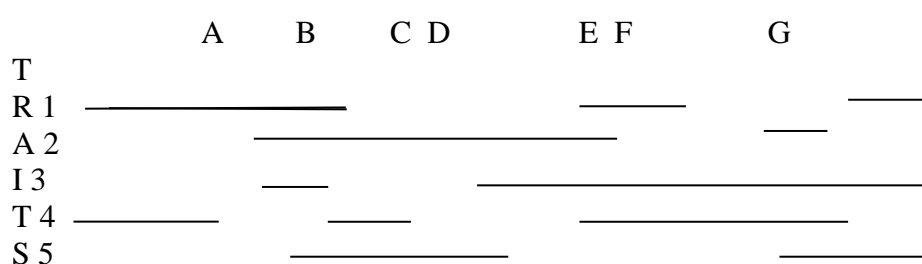
Il semble ainsi que, dans son article, Christine Jérusalem procède de la même façon que le photographe, puis le philosophe. Effectivement, elle se livre à une cartographie des lignes mouvantes qui peuvent être tracées aux Éditions de Minuit. Ainsi, l'image qu'elle veut en donner est moins nette que celle que recouvraient les étiquettes d'écrivains ludiques ou minimalistes mais sans doute aussi plus juste et moins contestable. C'est une image « instable » qu'elle donne des « airs de famille » Minuit. Avec elle, l'idée d'école Minuit s'est étiolée, remplacée par celle d'un style-Minuit intergénérationnel.

¹²⁹ François Noudelmann, *Les Airs de famille, une philosophie des affinités*, Paris, Gallimard, 2012, p. 179-180.

VII. *Comment penser aujourd'hui un style-Minuit ? Fonctions et enjeux de l'idée d'un style-Minuit*

À la suite de la proposition de Christine Jérusalem, je voudrais pouvoir dégager les « airs de famille » stylistiques Minuit. Il s'agira pour moi non pas d'accéder à l'essence de ce qui constituerait aujourd'hui un style-Minuit, non pas de déceler l'« empreinte » Minuit au tournant du XXI^e siècle, mais plutôt de repérer des traits de style repérables chez les différents auteurs du corpus et constitutifs d'un style collectif.

Par le concept d'« air de famille » (« *Familienähnlichkeiten* »), Ludwig Wittgenstein dans le cadre de son attaque de l'essentialisme, cherche à éviter une malencontreuse « soif de généralité » et s'oppose à cette « attitude dédaigneuse à l'égard du cas particulier »¹³⁰. Dans les *Recherches Philosophiques*, il observe (« *schauen* ») et cherche à définir si tous les jeux ont quelque chose en commun. À défaut de conditions nécessaires et suffisantes pour proposer une définition analytique du jeu, l'« air de famille » est un concept qui caractérise un objet, ici le jeu, selon des traits de ressemblance, « un réseau complexe de similarités qui se chevauchent et s'entrecroisent exactement comme les membres différents d'une famille ressemblent les uns aux autres sous différents aspects »¹³¹. « Ce qui fait tenir le concept [de « jeu »] et lui donne son unité, n'est pas un « fil unique » reliant tous les cas, mais des fibres différentes qui se chevauchent comme s'il s'agissait d'une corde. »¹³²



¹³⁰ Ludwig Wittgenstein, *Le Cahier bleu et le Cahier brun* (1933-1935), traduit de l'anglais par Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris, Gallimard, 1966, p. 17-18.

¹³¹ Hans-Johann Glock, *Dictionnaire Wittgenstein* (1996), traduit de l'anglais par Hélène Roudier de Lara et Philippe de Lara, Paris, NRF, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2003. Article « air de famille », p. 60. Le schéma que je reproduis ici se trouve à la même page.

¹³² *Ibid.*, p. 60. Hans-Johann Glock mentionne ici une comparaison utilisée par Wittgenstein dans *Le Cahier bleu et le Cahier brun* (1933-1935), *op. cit.*, p. 87.

Ce schéma, que j'ai reproduit ici, fait apparaître non seulement les continuités mais aussi les ruptures qui existent dans les textes Minuit ayant un « air de famille ». La représentation des zones de disjonction signale que la recherche d'un air de famille Minuit ne consiste pas à repérer de manière systématique et artificielle une caractéristique commune à tous les objets du corpus mais à dégager la manière dont s'enchevêtre, d'un texte à l'autre, une série de traits caractéristiques.

Je ne rendrai pas compte ici des différentes objections qui ont été faites à ce concept d'« air de famille »¹³³ mais je m'arrêterai plutôt sur la relecture qui en a été faite très récemment par François Noudelmann dans *Les Airs de famille, Une philosophie des affinités*. Ici, François Noudelmann s'interroge sur ce qu'on appelle volontiers en français des « airs de famille » :

L'air semble quasi indéfinissable et pourtant il est sensible lorsque se devine une parenté sans biologie, lorsque les correspondances s'établissent sans qu'on puisse les prouver. Certes de telles analogies peuvent provenir d'une parenté bien réelle, toutefois celle-ci n'est perceptible qu'à titre d'air : une allure, un style, un tempérament relient des familles. Et nous avons déjà vu combien les critères de ressemblance échappent à la stricte anthropométrie. La couleur des yeux ou la forme d'un menton offrent peu de chose au regard d'un détail qui signe une parenté symbolique ou secrète, inclinaison d'un nez, grain de beauté ou, plus indistincts, un certain déhanchement, un rythme du corps. L'air de famille ainsi compris peut aisément signaler des parentés entre des langages, des accents, des musiques, des êtres non humains. « Air » désigne une manière qui va au-delà de l'apparence. Il singularise ceux qui le portent. Plus qu'un vêtement et moins qu'une physionomie, l'air oscille entre le naturel et le composé. Il exprime la mine plus que le visage, mais ne se réduit pas à l'intention de celui qui prend la pose. Employé ainsi, le mot est dérivé de l'air que l'on respire et il conserve le sens d'une ambiance : des personnes, des mots, des idées... partagent un certain climat, un certain réglage des rapports, un ensemble de correspondances.

L'air de famille suppose un composé, alors que la ressemblance de famille est identifiable par un élément, fût-il artificiel. L'air résulte d'un entrelacs de traits communs. Et ces traits se distinguent de « propriétés » communes, car l'air de famille n'identifie pas un « propre », ou bien s'il est propre à certains êtres, il ne les tient que des circonstances et non d'une nature. Une convergence qui se répète ou qui, en une situation donnée, engage des similarités permet de détecter de tels airs. Wittgenstein donne ce sens aux « ressemblances de famille ».¹³⁴

Dans ce passage, François Noudelmann explicite le concept de Wittgenstein par une étude des connotations du nom « air ». Or, l'air est donné, au début de ce passage, comme un synonyme de « style ». Les deux termes « air » et « style » renvoient ensemble à l'apparence

¹³³ À ce sujet, voir Hans-Johann Glock, *Dictionnaire Wittgenstein, op. cit.*, p. 61-65.

¹³⁴ François Noudelmann, *Les Airs de famille, op. cit.*, p. 175-176.

et désignent ce qui est visible mais inexplicable dans une allure. Ainsi, les deux noms désignent-ils quelque chose qui échappe à la caractérisation unique mais, qui, pour être perçu – et décrit –, doit faire appel à un « composé », à des « similarités », à des « convergences qui se répètent ».

La question qui m'occupera dans les troisièmes et quatrièmes chapitres de ce travail sera donc de définir des convergences qui se répètent d'un auteur Minuit à l'autre afin d'établir l'« air de famille » Minuit ou le style de la famille Minuit. Il ne s'agira plus d'établir une histoire littéraire et thématique manifestement à la recherche du même, du similaire, du semblable, mais de proposer une histoire de la langue littéraire Minuit et de dégager quelques « airs de famille ».

À la recherche des composantes de cet air de famille, je ne m'en tiendrai donc pas à une perspective généalogique, telle que celle majoritairement choisie par Christine Jérusalem dans son article. Certes, je m'intéresserai à la question des héritages et je montrerai comment Beckett, Simon ou Duras, par exemple, peuvent être considérés comme les « racines » esthétiques des écrivains contemporains¹³⁵. Cependant, il m'importera dans un second temps de me détacher de ces questions de filiation puisqu'elles ne sont déterminées que par les vivants comme le rappelait Laurent Mauvignier dans l'entretien qu'il m'a accordé.¹³⁶

Laurent Mauvignier évoque ainsi des « zones d'influences », des « connexions » activant ainsi un imaginaire à la fois géographique et électronique et précise la difficulté pour un héritier de s'en détacher. Ainsi, tout en mentionnant des héritages visibles dans les textes contemporains, il faudra aussi montrer les « connexions sans généalogie », celles que Deleuze a révélées :

L'antigénéalogie revendiquée par Deleuze et Guattari bouleverse à la fois les ressemblances et les familles. L'affinité qui présupposait une parenté ou, dans sa version minimale, une imitation, procède désormais d'une explosion des cadres qui enfermaient les réalités dans leur classe. Deux séries entrent en relation à partir de leur ligne de fuite et elles créent un hybride imprévu. Ce type de connexion procède de la greffe et de la transformation. La métamorphose ne repose plus sur la confusion des réalités proches, l'analogie ne commande plus, car le regard porté sur un visage n'obéit plus alors à la reconnaissance des traits communs. Il capte plutôt les connexions, les surfaces et trous par lesquels passent des lignes.¹³⁷

¹³⁵ Voir à ce sujet le chapitre III de cette thèse.

¹³⁶ Laurent Mauvignier et Mathilde Bonazzi, « Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute », art. cit., p. 15-16.

¹³⁷ François Noudelmann, *Les Airs de famille*, op.cit., p. 245-246.

Ne renonçant pas à la perspective généalogique – et n’adoptant pas un point de vue rhizomatique qui me mènerait très vite bien au-delà du cadre des Éditions de Minuit –, je retiendrai de la philosophie deleuzienne l’image des lignes de fuite. En effet, nous verrons dans le troisième chapitre de cette thèse, comment des traits de style Minuit se retrouvent, souvent radicalisés, chez d’autres éditeurs. Les « airs de familles » outrepassent donc maintenant la structure de la *maison* d’édition, dessinant ainsi des lignes de fuite hors des seules Éditions de Minuit. La famille Minuit, distinguée par un style ou un air de famille, est partiellement déterritorialisée.

Conclusion

Je retiendrai finalement de ce parcours dans l'histoire littéraire l'assimilation de la maison d'édition à des écoles, depuis les années 1950 et l'émergence du Nouveau Roman. Cette assimilation s'est perpétuée dans le mouvement des « impassibles », ou « minimalistes », et dans celui des romanciers « ludiques ». Ces deux mouvements se fondent sur des données thématiques et sur une représentation des Éditions de Minuit comme le lieu d'émergence des écoles littéraires. En somme, cette construction de l'idée selon laquelle la maison d'édition devrait toujours être associée à un mouvement littéraire relève d'une *fiction* théorique qui structure le champ de l'histoire littéraire en périodes clairement délimitées.

J'emploie ici le terme de *fiction* au sens où Michel Murat, reprenant les travaux de Jean-Marie Schaeffer¹³⁸, le définit :

[L]'histoire littéraire, comme toute construction intellectuelle, comporte une dimension fictionnelle et ne peut manquer de recourir, au moins localement à des procédés fictionnels.¹³⁹

Bien sûr, cela ne signifie pas que toutes les fictions de l'histoire littéraire¹⁴⁰ ne relèvent que de la « vraisemblance et de la persuasion », et, de ce fait, « [leur] pertinence en termes de compréhension de la réalité et même de description analogique n'est nullement mise en cause »¹⁴¹. En effet,

[l]'histoire littéraire est évidemment une représentation construite, dont l'objectivité n'existe pas en soi (ou seulement comme prétention dans un discours positiviste) mais doit être appréciée en termes de factualité, de capacité d'explication et de cohérence, comme c'est en général le cas pour le discours historique. Il est normal qu'elle travaille avec des hypothèses fictionnelles et qu'elle implique une part d'anthropomorphisme, inhérentes aux configurations narratives. (...) Toute théorie de la littérature et toute histoire littéraire incluent en effet une quantité variable de propositions ou d'hypothèses fictionnelles, qui tiennent à ce que le récit et la métaphore sont ici comme ailleurs des outils indispensables de conceptualisation et d'explication.

Cette fiction théorique

¹³⁸ Voir notamment Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

¹³⁹ Michel Murat, « Modestes propositions sur l'histoire littéraire et la fiction », dans Jean-Louis Jeannelle (dir.), *Fictions d'histoire littéraire, La Licorne*, n° 86, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 281-298, ici p. 281.

¹⁴⁰ La fiction de l'histoire littéraire, c'est-à-dire celle construite par l'historien de la littérature, n'est pas la même chose que la fiction d'histoire littéraire écrite par un écrivain. *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* de Chevillard est un exemple de fiction d'histoire littéraire, d'ailleurs étudié par Claude Coste, « *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* ou la mélancolie des fausses éditions critiques », dans Jean-Louis Jeannelle (dir.), *Fictions d'histoire littéraire, op. cit.*, p. 127-144.

¹⁴¹ Michel Murat, « Modestes propositions sur l'histoire littéraire et la fiction », art. cit., p. 283.

travaille avec des hypothèses fictionnelles et implique une part d'anthropomorphisme, inhérentes aux configurations narratives. (...) Elle inclue en effet une quantité variable de propositions ou d'hypothèses fictionnelles, qui tiennent à ce que le récit et la métaphore sont ici comme ailleurs des outils indispensables de conceptualisation et d'explication.¹⁴²

Ainsi, l'histoire littéraire réinvente, depuis le Nouveau Roman, la fiction d'une école Minuit et celle qui lui est liée du style-Minuit.

C'est seulement en 2004 que Christine Jérusalem, renonçant à la fiction d'une école Minuit, cherche plutôt à délimiter les contours des écritures Minuit, à décrire une langue littéraire propre à cette maison d'édition. Proposant une géographie des territoires Minuit, des « lignes » stylistiques intergénérationnelles se dessinent et la langue littéraire Minuit manifeste des affinités stylistiques, des airs de famille sur lesquels je reviendrai dans les chapitres III et IV de cette thèse.

Pour lors, je voudrais m'attarder sur le stéréotype du style-Minuit tel qu'il est représenté dans le discours journalistique. J'adopterai dès lors une position sociocritique qui nourrit « un projet de dépassement de l'opposition entre histoire littéraire et analyse textuelle »¹⁴³ et se développe dans le champ de l'analyse du discours, sans pour autant renoncer à une méthode stylistique. Il s'agira en somme d'expérimenter une sociostylistique du discours journalistique et de montrer, dans une double approche, « langagière et sociale »¹⁴⁴, le stéréotype du style-Minuit.

¹⁴² *Ibid.*, p. 281.

¹⁴³ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 18. Cité par Éric Bordas, « Stylistique et sociocritique », *Littérature*, n° 140, Paris, Larousse, décembre 2005, p. 30-41, ici p. 39-40.

¹⁴⁴ Éric Bordas, « Stylistique et sociocritique », art. cit., p. 39.

Chapitre 2

Clichage de l'objet sociocritique du style-Minuit dans la presse, entre 1999-2009

Introduction

L'idée d'un style-Minuit, envisagée en 2004 dans une critique universitaire qui associe l'histoire littéraire à l'étude du style, est omniprésente dans la presse tout au long de la décennie 1999-2009. Dans le discours social de la critique littéraire le style-Minuit, comme objet sociocritique, fait l'objet de différents processus de clichage. Par le biais d'une étude des occurrences de la lexie « style » telle qu'elle apparaît dans la critique journalistique, je voudrais ici dégager, dans une perspective sociostylistique, les différents clichés constitutifs du stéréotype du style-Minuit.

Dans un premier temps, j'explicitai plus en avant la méthodologie qui a été la mienne pour penser le style-Minuit comme un objet sociocritique manifeste dans la critique littéraire. Je dégagerai ensuite trois processus de contiguïtés métonymiques fondateurs du stéréotype du style-Minuit avant de m'attarder sur les images discursives qui le caractérisent. Enfin, je montrerai que le style-Minuit est perçu, dans la presse, comme le résultat de l'addition de chaque style singulier de chaque écrivain Minuit. Quand le style-Minuit se construit dans un « régime de singularité », il continue à être présenté selon un ensemble de clichés qui rappellent sa représentation selon un « régime de communauté ».

I. Définir le style-Minuit comme un objet sociocritique manifeste dans la critique littéraire

Avant d'entrer dans le détail des analyses des articles de presse, je voudrais, en guise de préambule, expliciter non seulement ce qui fait du style-Minuit un objet sociocritique mais aussi préciser quels seront la méthode de travail adoptée et le corpus d'articles de presse retenu.

A. La nécessaire mention du style dans la critique littéraire journalistique

Pour mesurer la pertinence d'un « style-Minuit », j'aurais pu analyser d'emblée, et selon une méthode strictement stylistique les textes des auteurs qui m'intéressent. Or, les critiques littéraires, seront, dans un premier temps, non pas de simples sources mais de véritables objets d'étude sur lesquels porteront mes investigations. Il s'agira donc, dans ce travail, de pratiquer la critique littéraire (universitaire) sur la critique littéraire (journalistique).

Il convient donc de distinguer les différents types de critiques. Antoine Compagnon distingue les deux emplois du syntagme « critique littéraire » :

Ce double emploi est source de confusion. Ainsi la critique journalistique semble plus conforme à l'étymologie du mot, qui signifiait en grec tri, évaluation, jugement (du verbe *kríno*, juger ; *kritikós*, juge de la littérature, apparaît au IV^e siècle avant J.-C., comme distinct de *grammatikós*, grammairien). Dans la presse, on prononce des jugements sur les livres qui paraissent, on tranche entre les bons et les mauvais. En allemand, récemment encore, *Kritik* avait ce seul sens journalistique. La critique qui se veut érudite ou scientifique répugne, elle, à porter des jugements, en tout cas explicitement ; à l'université, on fait de la recherche sur la littérature, on décrit, on analyse, on interprète, et l'on dépend des jugements littéraires des autres, ou de soi-même comme autre.¹

Cette distinction établie, précisons notre projet et les raisons qui expliquent une étude de cette critique journalistique.

Les critiques littéraires, lisibles au moment même où les romans arrivent sur les tables des libraires, construisent tout d'abord un premier discours sur les œuvres contemporaines. La

¹ Antoine Compagnon, notice « critique littéraire » de *l'Encyclopedia Universalis* en ligne.

critique journalistique et la critique universitaire n'existent pas dans les mêmes temporalités. La première, en prise systématique avec le présent, est caractérisée par sa contemporanéité avec les œuvres littéraires qu'elle commente, par une réception éphémère et par des formats courts. À l'inverse, la seconde se déploie dans des articles longs et dans un temps postérieur à l'œuvre littéraire étudiée (ce temps peut correspondre à la naissance de la notoriété). La critique journalistique précède parfois de plusieurs années la critique universitaire précautionneuse face à ce que Dominique Viart a appelé « le risque de la myopie » :

[C]omment décrire la littérature actuelle sans se tromper – sans surévaluer un auteur dont le succès ne durera qu'une saison, passer à côté d'un autre qui bâtit dans l'ombre l'œuvre de demain ? [...] Le risque [...] est d'autant plus grand, soit de ne reconnaître que les œuvres qui se conforment à des goûts déjà constitués, soit de se laisser emporter par la vague médiatique prompte à célébrer tel effet de scandale éphémère mais rémunérateur.²

Le « risque de la myopie », c'est-à-dire le risque de se tromper quant à l'évaluation des œuvres littéraires, s'il est bien souvent écarté par la critique universitaire qui n'étudie que rarement des corpus contemporains, doit être sans cesse assumé par la critique journalistique. Ces deux types de critique, finalement, ne poursuivent pas les mêmes intentions.

Après avoir noté que la critique journalistique n'a pas l'exclusivité de l'analyse de la littérature contemporaine³, Antoine Compagnon affirme : « On juge les œuvres nouvelles, on explique les œuvres anciennes »⁴, mais dans *Le Démon de la théorie*, il ajoute que l'objectivité scientifique « est considérée par la théorie comme un leurre. »⁵ Certes, la critique universitaire ne saurait être parfaitement objective, mais la critique journalistique ne peut être réduite à un discours évaluatif. Bien sûr,

le public attend des professionnels de la littérature qu'ils lui disent quels sont les bons livres et quels sont les mauvais : qu'ils les jugent, séparent le bon grain de l'ivraie, fixent le canon. La fonction du critique littéraire, conformément à l'étymologie, consiste à prononcer : « Je trouve ce livre bon ou mauvais. » Mais les lecteurs, par exemple ceux des chroniques littéraires de la presse quotidienne ou hebdomadaire, même s'ils ne détestent pas les règlements de compte, se fatiguent des jugements de valeur qui ressemblent trop à des caprices, et ils voudraient encore que les critiques justifient leur

² Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent, Héritage, Modernité, Mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 6.

³ De plus en plus d'universitaires se risquent cependant à étudier des corpus contemporains (se reporter à la bibliographie, rubrique « Études sur le roman contemporain »). Dans le domaine de la stylistique, Cécile Narjoux dans *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010, a coordonné des études qui s'emparent toutes d'un corpus de textes contemporains.

⁴ Antoine Compagnon, notice « critique littéraire » de *l'Encyclopedia Universalis* en ligne.

⁵ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998, p. 268.

préférence, en précisant par exemple : « Voici mes raisons qui sont de bonnes raisons. » La critique devrait être une évaluation argumentée.⁶

Il faut pourtant distinguer, au sein même de ce qu'on désigne comme « critique littéraire », différents types de critique.

Schématiquement, se trouverait, d'un côté, la critique littéraire spécialisée, adressée à un public d'amateurs éclairés et/ou de spécialistes, qui propose des articles longs et documentés qui visent à faire partager une découverte littéraire et à faire connaître des auteurs. Je pense par exemple aux longs dossiers que *Le Matricule des anges* consacre chaque mois à un auteur ou aux critiques écrites par des journalistes passionnées – et souvent bénévoles – dans *La Quinzaine Littéraire*. Dans ces articles, un intérêt est porté à la langue et l'influence de ces critiques sur les travaux universitaires n'est pas négligeable.⁷ De l'autre, la presse non spécialisée et les « chroniques littéraires de la presse quotidienne ou hebdomadaire »⁸, adressées à des lecteurs d'horizons multiples, donnent à lire des articles souvent plus courts et plus accessibles quant à leur contenu. La description de la trame narrative de l'œuvre critiquée fonctionne alors comme un argument majeur pour valider ou invalider la qualité de celle-ci. La fonction mimétique de l'œuvre, c'est-à-dire sa capacité à reproduire le réel, apparaît comme le premier critère de sa valeur. Florence Noiville, journaliste au *Monde*, rapporte ainsi le contenu narratif de *L'Inconsolable*, d'Anne Godard:

Ce qui compte, c'est le téléphone qui ne sonne pas, en cette date anniversaire de sa mort. Son attente à elle. Attente, silence. Elle refait la liste de tous ceux qui n'ont pas appelé, pas fait un signe. Sans cacher sa « nostalgie de ces périodes anciennes », lorsqu'elle était « mieux célébrée dans le souvenir de la perte ». Elle recommence le décompte des années qui passent et qui, éloignant peu à peu le drame, « portent le risque d'un affadissement qui - la - révolte et contre lequel - elle - doit lutter sans répit ». Elle fouille la chambre - sanctuaire du mort, ses romans d'« *héroïc fantasy* », ses partitions de *La Tempête*, son jeu d'échecs, ses pulls à grosses côtes qu'elle a fait siens « parce qu'ils avaient la même taille et qu'elle s'y sent bien ». Elle scrute les photos, seule, assise dans un couloir. Elle retourne le grenier à la recherche de films. Elle s'inquiète : et si elle ne reconnaissait pas sa voix, cela fait tant d'années. « Entendre la voix de ton fils et la prendre pour celle d'un étranger, se dit-elle. Et si tu la trouvais désagréable ? »⁹

⁶ *Ibid.*, p. 267.

⁷ En témoigne par exemple l'invitation de Thierry Guichard, rédacteur en chef du *Matricule des anges*, aux journées organisées par Dominique Viart et la Maison des Écrivains et de la Littérature, à Paris, en 2007. Au même titre que des universitaires, comme Dominique Rabaté par exemple, Thierry Guichard tenait le rôle de modérateur. J'ai pour ma part invité Norbert Czarny à la journée « Regards croisés sur l'œuvre de Laurent Mauvignier », tenue à Toulouse, à la médiathèque José Cabanis, le 24 mars 2011.

⁸ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *ibid.*, p. 267.

⁹ Florence Noiville, « Deuil éternel », *Le Monde des Livres*, 10/03/06.

Les exemples de ce type, dans lesquels l'intrigue est exposée aux lecteurs pourraient être multipliés à l'infini. Mais, dans ce deuxième type de critique journalistique il n'est rien dit ou presque du style des auteurs. La finalité prescriptive explique sans doute le renoncement à un véritable discours sur le style – qui pourrait être jugé fastidieux – et le recours très fréquent à un lexique évaluatif.

Dans la critique littéraire des journaux non spécialisés, construire un discours stylistique relève de la gageure dans la mesure où le style est situé hors des attentes de la majorité des lecteurs qui réclament des « histoires extraordinaires racontées dans la langue la plus ordinaire. »¹⁰ Il faudrait donc savoir comment la critique journalistique peut commenter, sur le vif, cette langue singulière qui n'est pas le fait de l'intuition ordinaire¹¹. Bourdieu, dans *Les règles de l'art*, rend compte de la réception critique de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert et montre que la méprise qui consiste à ne percevoir dans un roman que sa narration, sans prêter attention à la langue, avait été commise au sujet de ce roman. En effet, l'histoire réaliste avait fait l'objet d'une première réception avant que Baudelaire n'accordât une attention au style, aujourd'hui unanimement reconnu. Cet exemple illustre bien la difficulté, pour les journalistes, de percevoir et de qualifier le style.

En somme, la description précise du style n'est pas de mise dans la presse, dans la mesure où elle n'est pas attendue par les lecteurs. Pourquoi, dans ces conditions, avoir choisi d'étudier les discours sur le style produit dans la presse ?

C'est que, malgré l'absence d'une véritable description de la langue dans la critique littéraire, les journalistes disent nécessairement un mot du style s'ils veulent mettre en évidence la qualité du livre commenté. Éric Bordas souligne en effet que « le critère du style (...) reste premier dans la réception critique d'une œuvre »¹². Pour qu'une œuvre puisse être valorisée, désignée comme ayant de la valeur par la critique, il faudrait qu'elle ait un style, c'est-à-dire qu'elle ait été écrite dans une langue remarquable, dans une langue qui fait œuvre. En somme, le style des romans Minuit ne passera pas tout à fait inaperçu dans la critique journalistique.

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998.

¹¹ L'expression est de Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art, op. cit.*

¹² *Le Monde*, 17 février 2006, cité par Éric Bordas, « Style », *un mot et des discours*, Paris, Kimé, 1998, p. 53.

B. Méthode pour l'étude du clichage du style-Minuit dans la critique journalistique

Je voudrais procéder ici à l'étude d'un cliché sociologique autant que discursif : celui du style-Minuit. Il s'agira en effet de montrer comment la langue journalistique opère la « reproduction d'une représentation collective », et fige les « formes plurielles d'un discours commun »¹³. Autrement dit, je dégagerai comment la critique littéraire perpétue, dans un clichage discursif, l'idée d'un style-Minuit. Le discours sur le style, le plus souvent peu étoffé et renvoyé aux seuils des critiques (quelques mots au début ou à la fin de l'article), révèle le plus souvent des discours stéréotypés qui apparaissent pourtant indispensables, dans la mesure où le « style » est devenu le critère absolu de la légitimation d'un roman. Afin de pouvoir décrire comment, depuis la construction d'un « capital symbolique »¹⁴ à la fin des années 1950, Minuit continue à être synonyme de qualité romanesque et d'exigence littéraire, j'étudierai les processus de clichage du style de cette maison. « Le rôle des médiations [...] dans la construction de la valeur artistique »¹⁵ sera ainsi dégagé.

Choisir un objet d'étude non littéraire afin d'éclairer l'idée de style-Minuit peut sembler original. Pourtant, ce regard en biais sur mon objet, le style-Minuit, n'est pas nouveau et je voudrais inscrire ce travail dans la continuité des travaux d'Éric Bordas. Dans « Pornographie et langue littéraire ? »¹⁶, il définit la littérature comme une référence culturelle, c'est-à-dire comme un « objet *sociocritique* », ajoutant qu'elle n'est pas seulement un objet esthétique mais qu'elle existe d'abord par l'action d'un éditeur qui impose un livre sur la scène mondaine¹⁷. Il distingue ensuite deux types d'éditeurs : les éditeurs mercantiles qui proposent sur le marché de la « paralittérature » et les éditeurs d'art qui publient, eux, « de la littérature »¹⁸. En guise d'exemple, Éric Bordas a proposé pour la première catégorie d'éditeurs « Le Club des Masques » et, pour la seconde, Minuit ou Gallimard. « Un roman publié chez Gallimard, chez Minuit, *est, de facto*, "de la littérature" ; cela en fait,

¹³ Éric Bordas et Catherine Rannoux, « Avant-propos », dans Éric Bordas et Catherine Rannoux (dir.), *Clichés et clichage, La Licorne*, n° 59, Poitiers, UFR Langues Littératures/Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001, p. 3.

¹⁴ J'emprunte cette expression à Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit. Sur la façon dont s'est construit le capital symbolique Minuit, se reporter notamment aux pages 237-239 de cet ouvrage.

¹⁵ Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 73.

¹⁶ Éric Bordas, « Pornographie et langue littéraire ? », dans Cécile Narjoux (dir.), *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, op. cit., p. 71-80.

¹⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹⁸ *Idem.*

potentiellement, un livre littéraire : la relation est rigoureusement métonymique.¹⁹ » Éric Bordas s'interroge ensuite sur la possibilité d'écrire une pornographie paradoxalement littéraire²⁰ :

La littérarité affichée et promise par la mention d'un éditeur généraliste respecté, intimidant, comme Le Seuil ou Flammarion, devait faire comprendre que la réalisation pornographique illustrée dans l'ouvrage que nous avons entre les mains ne s'arrête pas à une pragmatique onaniste, mais doit se lire dans un propos général, évidemment ambitieux, provocant, dérangeant.²¹

L'évocation de cet article est intéressante à plusieurs égards : tout d'abord, on voit qu'Éric Bordas pose que la littérature peut être étudiée comme un objet sociocritique, inscrit dans un système partagé de représentation du champ littéraire français. Or, si le style-Minuit est un objet sociocritique composant la représentation de la vie littéraire française, alors nous devrions en trouver une représentation dans le discours journalistique.

Éric Bordas poursuit cette perspective d'une stylistique en prise avec l'objet sociocritique que serait le texte littéraire dans « *Style* », *un mot et des discours*, ouvrage dans lequel il étudie les actualisations contemporaines de la lexie « style » et s'interroge : « “Qu'est-ce que le-style ?”, signe et indice lexicalisé, usage et mention, entre mots et discours, et discours des mots »²². Il propose alors une analyse des discours, envisageant le mot « style » « dans quelques-unes [de ses] scénographies sociales »²³ et se place, non seulement dans une perspective sociocritique mais aussi sémiologique, telle qu'inaugurée par Roland Barthes dans les *Mythologies*, « traquant les repères d'une idéologie à travers des discours doxologiques banalisés et refusant les hiérarchies esthétiques ou politiques posées comme des catégories stables et non construites. »²⁴

C'est dans une perspective similaire à celle inaugurée par Éric Bordas que je voudrais mener mes investigations. Il s'agira pour moi de montrer que les occurrences de la lexie « style » convoquent, dans le contexte de la critique littéraire, des discours préconçus et des représentations archétypales. Dans le discours, le sémantisme de ce terme disparaît réalisant ainsi

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Il s'est intéressé alors à deux romans : *Je bande donc je suis*, d'Erik Rémès, Paris, Balland, 1999 et *Katia la nuit*, de Patrick Gourvennec, Paris, Seuil, 2003.

²¹ Éric Bordas, « Pornographie et langue littéraire ? », art. cit., p. 73.

²² Éric Bordas, « *Style* », *un mot et des discours*, op. cit., p. 14.

²³ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll « U », 2004.

²⁴ Éric Bordas, « *Style* », *un mot et des discours*, op.cit., p. 13.

un nouveau rapport au langage et à la représentation, qui ne relève pas de l'image au sens rhétorique encore moins du trope, mais de la démonstration par intimidation suggestive. [Leur] mention réalise une anti-argumentation référentielle, en évacuant toute analyse concrète, au profit d'une simple intimidation discursive.²⁵

Dans la critique littéraire journalistique, le caractère autoritaire et non fondé des discours sur le style est rendu particulièrement perceptible : l'introduction du « style » dans des métaphores conceptuelles ou des métonymies est l'un des processus du clichage du style-Minuit.

Au cours de ce travail, je questionnerai aussi la relation quasi synonymique entre la lexie « style » et d'autres termes : « écriture », « langue », « langage », « art », « manière »... Ces lexies, dont on a parfois l'impression qu'elles se substituent, sur l'axe paradigmatique, à la lexie « style », recouvrent-elles la même propension au clichage linguistique ? Fonctionnent-elles aussi comme des « mentions terroristes »²⁶ ?

C. La lecture des critiques littéraires et la constitution d'un corpus d'occurrences des lexies « style », « écriture », « langue », « langage », « art », « manière ».

Afin d'évaluer le fonctionnement en discours des termes « styles », « écriture », « langue », « langage », « art », « manière », j'ai constitué un corpus des occurrences sous la forme de tableaux qui sont tous donnés dans l'annexe 6.

Pour les réaliser, j'ai considéré les critiques littéraires, définies comme des articles longs, de quatre cents à cinq cents mots au minimum, dans lesquels les journalistes ne relatent pas seulement le contenu des romans mais évoquent aussi leur style²⁷. Je me suis penchée sur des articles publiés au cours de la décennie 1999-2009.

En ce qui concerne le premier type de critique littéraire journalistique, tel qu'il a été défini plus haut²⁸, j'ai relevé les occurrences des lexies qui m'intéressent dans des magazines d'actualité littéraire : *Le Matricule des anges* et *La Quinzaine Littéraire* et sur l'outil des

²⁵ *Ibid.*, p. 85.

²⁶ Éric Bordas, « Le cliché du "style". Usages d'une mention terroriste », dans Éric Bordas et Catherine Rannoux (dir.), *Clichés et clichage, op. cit.*, p. 133-154.

²⁷ La méthode de collecte des articles de presse est décrite dans l'annexe 4.

²⁸ Voir dans cette thèse, chapitre II, I, A, « La nécessaire mention du style dans la critique journalistique ».

professionnels du livre : *Livres Hebdo*. Je prendrai aussi en compte des articles du *Magazine Littéraire* et de *Lire*.

Le corpus des occurrences a été constitué également à partir de critiques littéraires issues de la presse généraliste et des grands quotidiens français : *Le Monde*, *Le Figaro*, *Libération*, *L'Humanité*. Compte tenu de leur important tirage quotidien²⁹, on peut faire le postulat que les critiques publiées dans ces titres contribuent à bâtir, dans l'opinion, une représentation des Éditions de Minuit en général et du style des auteurs de cette maison en particulier. De plus, les critiques littéraires qui signent les articles sont des journalistes de renom. Jérôme Garcin, par exemple, critique dans la presse écrite (*Libération* et *Le Nouvel Observateur*), écrivain³⁰, fondateur et animateur de l'émission acerbe et polémique *Le Masque et la Plume*, fait partie de ces critiques à qui le public accorde du prestige et du crédit. Il en va de même pour Jean-Claude Lebrun qui, en plus des chroniques littéraires qu'il écrit pour *L'Humanité*, s'est spécialisé dans l'analyse du roman contemporain et plus spécialement dans celle des romans Minuit³¹. Patrick Grainville du *Figaro*, Patrick Kéchichian critique jusqu'en 2008 dans le journal *Le Monde*, sont eux aussi des critiques littéraires influents sur le milieu littéraire français.

En outre, j'ai constitué le corpus des occurrences à partir de la lecture de quelques hebdomadaires généralistes : *L'Express*, *Le Point* et *Le Nouvel Observateur*. Il sera intéressant de remarquer à quels romans les critiques littéraires de ces magazines, plus politiques et économiques que littéraires, consacrent quelques lignes. Ces articles présentent un intérêt de taille : ils sont écrits avec des métaphores conceptuelles qui, plus qu'ailleurs encore, sont données comme des prêt-à-penser qui cachent mal une absence de réflexion sur le style mais permettent de rendre compte de la manière dont les Éditions de Minuit sont perçues dans l'opinion publique.

²⁹ *Le Monde* a été tiré en 2008-2009 à 424646 exemplaires chaque jour, tandis que *Le Figaro* et *Libération* sont tirés respectivement à 403133 et 163998. (Ces chiffres sont ceux de l'Association pour le Contrôle de la Diffusion des Médias et de l'Office de Justification de la Diffusion – OJD. URL : <http://www.ojd.com>). *L'Humanité* est diffusée à 52274 exemplaires quotidiennement.

³⁰ Voir par exemple Jérôme Garcin, *Les Sœurs de Prague*, Paris, Gallimard, 2008, ou *Olivier*, Paris, Gallimard, 2011.

³¹ Il a notamment publié une étude sur *Jean Echenoz*, Monaco, Éditions du Rocher, 1992. Il a également écrit, à l'occasion des vingt ans de la librairie Ombres Blanches, située à Toulouse, un texte intitulé *Minuit toujours*, 1995, édition hors-commerce tirée à mille cinq cents exemplaires. Dans ce bref essai, le critique analyse « ce qui fait la particularité du label Minuit et explique qu'on ne regarde jamais tout à fait les petits volumes blancs comme les autres livres. » (p. 7).

Des hebdomadaires culturels influents ont aussi été consultés : *Les Inrockuptibles* et *Télérama* qui font la part belle à la littérature.

Le corpus des occurrences une fois constitué, j'ai observé comment l'idée d'un style-Minuit, dans la critique littéraire, fonctionne par « intimidation suggestive ». En effet, la métonymie de production « style-Minuit » se fonde avant tout sur un phénomène de glissement des sens de la lexie polysémique « style ». Le « style » est en effet tout à tour associé aux propriétés identitaires fondamentales de la maison d'édition (à savoir le livre, l'éditeur, l'écrivain) jusqu'à désigner, dans la métonymie de production, la qualité langagière des textes publiés par l'éditeur.

II. L'élaboration du style-Minuit par le phénomène discursif de la contiguïté métonymique

Pour définir ce qu'est le style-Minuit en tant qu'objet sociocritique, il s'agira ici d'explicitier trois processus de glissements métonymiques élaborés sur l'idée que la production du texte respecte les « principes esthétiques et politiques identitaires de l'étiquette qui présentifie concrètement l'objet. »³² Cette définition du style d'éditeur par Éric Bordas fait apparaître d'emblée les glissements de signification de la lexie « style », terme polysémique qui bascule ici du style comme « principe identitaire », au style comme « qualité d'expression langagière »³³. La métonymie de production prétend que le style-Minuit, c'est-à-dire les pratiques stylistiques des écrivains, découle des « principes identitaires » de la maison. Quels sont donc les « principes identitaires » des Éditions de Minuit qui fondent la métonymie de production « style-Minuit » ?

Dans les critiques littéraires journalistiques parues entre 1999 et 2009, le « style » est associé simultanément aux propriétés identitaires fondamentales de la maison d'édition (à savoir le livre, l'éditeur, l'écrivain) et à la qualité langagière des textes publiés par l'éditeur. Je tenterai donc ici de lever l'implicite de trois glissements par contiguïté métonymique qui construisent l'idée du style-Minuit : le glissement opéré de l'objet-livre au contenu stylistique,

³² Éric Bordas, « *Style* », *un mot et des discours*, op. cit., p. 99.

³³ *Ibid.*, p. 71.

de l'éditeur puis de l'éditrice au contenu stylistique, et enfin des écrivains et de leur « style de vie » au contenu stylistique.

A. Contiguïté métonymique de la couverture des livres à leur contenu stylistique

Le style-Minuit est annoncé dans un premier temps par une maquette identifiable et qui impose son « style », entendu ici comme allure. Afin de mieux comprendre pourquoi les romans Minuit sont liés indissociablement au style, il faut évaluer le rôle que joue le style, c'est-à-dire l'« apparence », le *design* de la maquette. La question serait de savoir pourquoi lorsqu'il identifie le « style », la présentation extérieure des romans Minuit, le lecteur attend un style ou une « parole singulière » comme si le transfert synecdochique de l'objet à la matière pouvait aller de soi.

Cette « dilution matérielle » est étudiée par Éric Bordas au sujet du journal *Le Monde* :

« [P]résentant un changement de maquette, et faisant le point sur quelques décennies de choix de présentation matérielle, [le journal] titre : « 1944-2005 : une identité, plusieurs styles », avant de donner un réjouissant (mais fort cohérent) exemple d'adéquation fond (présupposé)/forme (inventée) dont le « style » sera le vecteur : « "Faire emmerdant" (Adrien Hébrard). Longtemps, *Le Monde* a été l'héritier de ce jansénisme. Plus personne n'était là pour enjoindre de "faire emmerdant", mais le style maison refusait toute frivolité. Du gris partout, du gris à satiété. Telle était la norme des années 1950 et 1960. » « Le style », ici simple présentation, mise en page, est l'exemplification symbolique d'un rapport au monde, l'adéquation à une « norme », dont l'idée, convenue (sérieux = austérité), précède la réalisation en la conditionnant.³⁴

Le jansénisme appliqué à la présentation du journal *Le Monde* conditionne la réception qui en est faite. La couverture exemplifie son contenu. Les maquettes du journal *Le Monde* et des romans Minuit fonctionnent de manière semblable : elles construisent un horizon d'attente pour le lecteur qui préfigure la continuité entre une présentation sobre et un contenu sobre à son tour. On imagine mal par exemple un roman d'Amélie Nothomb sous la bannière des Éditions de Minuit. En effet, la couverture blanche à liseré bleu recèle une part d'austérité – qui semble accrue dans notre civilisation actuelle de l'image. Elle répond à une volonté de sobriété qui n'est pas sans évoquer la rigueur qui est attribuée à l'éditeur comme un trait définitoire essentiel.

³⁴ Éric Bordas, « *Style* », *un mot et des discours*, op.cit., p.70.

Cependant, si la maquette du *Monde* a plusieurs fois changé de « style », celle des romans Minuit affirme une continuité qui souligne encore davantage l'identité de la maison³⁵. Pour autant, cette contiguïté présupposée entre le fond et la forme ne saurait justifier intégralement la fiction du style-Minuit comme fait de langue. En effet, si nous transposons ce raisonnement à d'autres éditeurs, il n'est pas toujours cohérent. La couverture de la collection blanche, chez Gallimard, pourrait elle aussi être qualifiée de sobre et austère. Cependant, compte tenu de la diversité des publications qui composent cette collection, il serait impossible de concevoir l'unité d'un style-Gallimard. En outre, la collection de poche « Minuit double » qui propose en 1980, lors de la réédition de *La Modification* de Michel Butor, une nouvelle maquette ornée d'une photographie n'offre sans doute pas le même conditionnement du lecteur. Enfin, la couverture du roman *Dans la Foule*, de Laurent Mauvignier, traduit en langue anglaise, avec sa couverture recouverte d'une photographie noir et blanc sur laquelle figurent des silhouettes vêtues de vêtements années 1980 et déambulant près d'un stade dont l'édifice est visible dans la partie supérieure de l'image³⁶, n'offre pas non plus le même conditionnement du lecteur. Pourtant, le texte contenu demeure le même, aux nuances de traduction près³⁷. En somme, la couverture des romans Minuit, n'explique pas entièrement l'existence de la fiction d'un style-Minuit mais elle en est un élément constitutif, indispensable dans le cadre de la compréhension de l'assimilation du style-Minuit à un style de qualité.

³⁵ Anne Simonin, dans la première édition de son ouvrage, *Les Éditions de Minuit, le devoir d'insoumission, 1942-1955*, Paris, IMEC éditeur, 1994, donne à voir dans un livret d'illustrations, des couvertures illustrées qui ont recouvert les textes littéraires des Éditions de Minuit : c'est le cas par exemple de *David* [1948], d'André Dhôtel, réédité en 1949 avec une couverture illustrée par C. de Soria. Dans le livre d'Henri Vignes, *Bibliographie des Éditions de Minuit, Du « Silence de la mer » à « L'Anti-Ceïpe »* (20 février 1942 – 18 février 1972), Paris, Librairie Henri Vignes/Éditions des Cendres, 2010, sont photographiés, aux pages 132-133, des éditions originales parmi lesquelles se trouve l'édition des *Gommes* de Robbe-Grillet. Sur la couverture, nous voyons une photographie en noir et blanc représentant l'auteur entrant dans le bureau envahi de livres de l'éditeur, dont on devine à peine le profil.

Ainsi, nous ne pouvons pas affirmer que les Éditions de Minuit n'ont jamais modifié la maquette des couvertures. Néanmoins, dans une perspective synchronique, disons que la littérature Minuit est aujourd'hui associée à cette couverture blanche à liseré bleu.

³⁶ Pour voir cette couverture, se reporter à la rubrique « traductions » sur le site de Laurent Mauvignier. URL : <http://www.laurent-mauvignier.net/traductions.html>.

³⁷ Bien sûr, je schématise ici et les traductions ne se contentent pas d'apporter des « nuances à un texte ». À ce sujet, voir la conférence d'Alberto Bramati qui s'est déroulée à Toulouse lors de la journée *Regards croisés sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, 24/03/11. Cette conférence est mise en ligne sur le site de la médiathèque de Toulouse, rubrique « Nos animations », archives, rencontres. URL : <http://www.bibliotheque.toulouse.fr/Laurent-Mauvignier.html> et a été reprise dans l'article « Les ruptures syntaxiques et sémantiques dans les deux premiers romans de Laurent Mauvignier – Analyse linguistique et problèmes de traduction », dans Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux (dir.), *La Langue de Laurent Mauvignier, « une langue qui court »*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p. 201-216.

Le glissement de l'équation « Éditions de Minuit = style » à « Éditions de Minuit = style de qualité » (et non pas style camelote, bon marché, c'est-à-dire peut-être absence de toute trace de style) s'explique par le glissement sémantique de la lexie « style », entendue très largement comme « la marque, la mesure d'une individualité »³⁸, à la *distinction*.

Éric Bordas examine comment ce qui a du style, donc une identité, devient le lieu de la *distinction* :

Ce préjugé conditionnant [lié à la réception conditionnée d'un contenu] conduit à l'idée reçue, selon laquelle le style est la qualité majeure, élitiste et distinctive, phénomène de société. Du « style = correction », on passe au « style = distinction ». Tout est affaire de glissement dans les acceptions contextualisées, favorisé par les identifications sémiques. La *correction* renvoie au sens actif de « ce qui corrige », puis au sens passif de « ce qui est éduqué, châtié, bien élevé » : des enfants bien élevés sont des enfants « stylés », on l'a vu, qui s'opposent au vulgaire [...]. De même, la *distinction* caractérise l'« acte qui distingue », selon une reconnaissance de l'objet indépendante de la connaissance des traits distinctifs qui la définissent en propre, d'ailleurs, puis, par métonymie de la cause morale, « la nature qui mérite d'être distinguée entre toutes » - et le mot devient synonyme d'*élégance*.³⁹

Ce qui a du style *se distingue*. Or, les Éditions de Minuit se distinguent dans le champ éditorial français parce qu'elles ont imposé depuis leur création le style sobre et épuré de leur maquette qui se reconnaît au premier coup d'œil, comme l'écrivait Alexandre Roulois. Bien avant de connaître les traits distinctifs de formes d'écriture, le style-Minuit est préconçu :

Le style, c'est la distinction, c'est la classe. Et l'on revient au point de départ, avec cette idée enseignée par l'école que le style est un *bien*, au sens matériel et moral, un bien-parler, un bien-écrire, un COD, toujours, que certains possèdent, méritent acquièrent, et d'autres non.⁴⁰

Le style est ici associé à une valeur morale, le bien, d'ailleurs souligné par les italiques. Or, si le style est associé au bien, il définit fondamentalement la valeur des publications Minuit et transforme les Éditions de Minuit en un temple de la « bonne » littérature, de la littérature exigeante.

L'objet sociocritique du style-Minuit a donc pour fonction sociale de délimiter deux espaces distincts qui structureraient le champ éditorial : d'un côté, la littérature qui a de la valeur parce qu'elle a du style ; de l'autre, celle qui, renonçant au style, renonce aussi à sa valeur. Éric Bordas montre bien comment le style, lieu de la distinction, devient un synonyme

³⁸ Éric Bordas, « *Style* », *un mot et des discours*, op. cit., p. 68.

³⁹ *Ibid.*, p. 70-71.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 74.

de « classe » (avoir du « style », c'est avoir de la « classe »). Or, conclut-il, « [a]vec cette assimilation par conceptions métonymiques de références contiguës, on a abouti à l'emploi le plus banalisé du mot *style*, comme synonyme d'un *chic* un peu snob, élitiste et séduisant. »⁴¹

Ce glissement de l'idée de style à l'idée « d'un *chic* un peu snob » est inhérent au clichage du style-Minuit, représenté parfois dans la presse comme un style élitiste. L'idée, très souvent formulée, selon laquelle les Éditions de Minuit éditent une littérature haute couture qui peut devenir une littérature élitiste et « hermétique »⁴², marquée d'une « *virtuosité* qui prend parfois seulement un peu trop de plaisir à se faire valoir »⁴³, se fonde sur cette association du *style* à l'élégance.

Ainsi pouvons-nous lire sous la plume de Frédéric Beigbeder :

Ne pas toucher d'Eric Laurent est un roman à vous réconcilier avec les Éditions de Minuit : drôle, original, précis, adroitement construit, intelligent sans être hermétique. Tous ceux à qui je l'ai conseillé m'ont remercié chaleureusement : imaginez *Pulp Fiction* chez Jérôme Lindon, *Glamorama* réécrit par Robbe-Grillet. Un délice.⁴⁴

Dans ce passage où Beigbeder distingue le roman d'Éric Laurent des publications Minuit habituelles, il associe à la maison d'édition le sérieux et l'hermétisme. Beigbeder montre son étonnement face à un roman qui ne correspondrait pas aux caractérisations attendues des romans publiés aux Éditions de Minuit.

Cependant, cette contiguïté présupposée entre la couverture du livre et le contenu stylistique ne saurait justifier intégralement l'idée du style-Minuit. C'est pourquoi, pour mieux comprendre les processus d'élaboration de l'objet sociocritique, il faut étudier la deuxième contiguïté métonymique qui contribue à le construire et qui permet un glissement depuis le portrait de l'éditeur, puis de l'éditrice, jusqu'au contenu linguistique des textes.

B. De la famille éditoriale à la famille stylistique

Les « principes identitaires » des Éditions de Minuit, qui seraient au fondement de la mythologie d'un style-Minuit, ont été très nettement exprimés dans les articles qui ont

⁴¹ *Ibid.*, p. 74.

⁴² Frédéric Beigbeder, « Mon journal de la semaine, la beauté assise sur mes genoux », *Libération*, 02/03/02, p. 41.

⁴³ Jean-Claude Lebrun, « Tanguy Viel, le film de l'écriture », *L'Humanité*, 17/06/99. Article disponible sur le site du journal.

⁴⁴ Frédéric Beigbeder, « Mon journal de la semaine, la beauté assise sur mes genoux », art. cit.

succédé la mort de Jérôme Lindon. En effet, à cette occasion, les journalistes proposent non seulement de revenir sur l'histoire des Éditions de Minuit mais aussi de dresser le portrait de l'éditeur. Or, par un phénomène de glissement métonymique, le portrait de l'éditeur exigeant se reporte bien souvent, dans le discours de presse, sur la conception d'une littérature à son tour exigeante. Afin de faire apparaître ce glissement, j'étudierai ici les occurrences du mot « style » dans les articles parus à la disparition de l'éditeur.

1) Jérôme Lindon : un éditeur exigeant qui édite – donc – de la littérature exigeante

À la mort de Jérôme Lindon, les articles qui lui rendent hommage sont nombreux et tous font le portrait d'un homme au caractère exigeant qui a consacré son existence à faire connaître une littérature elle-aussi exigeante. Mais qu'est-ce qu'un éditeur « exigeant » ? Et qu'est-ce qu'une littérature « exigeante » ? Sur quels critères ce jugement de valeur est-il fondé ? J'y reviendrai mais il paraît d'ores et déjà possible de préciser la définition du qualificatif « exigeant » lorsqu'il se rapporte au caractère de l'éditeur, avant de montrer ensuite comment le glissement de l'éditeur aux textes est opéré dans le discours journalistique.

Mythologie de l'éditeur exigeant

Évoquant leur éditeur, les auteurs Minuit esquissent le portrait d'un homme intraitable et perfectionniste. François Bon, par exemple, se souvient d'un éditeur qui

regardait tout. Vous convoquant dans son bureau toujours au surlendemain de l'envoi, comme ça, très vite. Vous assénant quarante minutes de reproches, où tout y passait, le titre, les formes, la grammaire. Et puis passant dans la pièce à côté : "Vous avez trois minutes pour réfléchir, le contrat est prêt." [...] Et puis le deuxième manuscrit systématiquement refusé, jusqu'à ce qu'on s'aperçoive qu'il nous a à tous fait le coup, par principe.⁴⁵

Dans cet exemple, l'exigence de l'éditeur se rapporte à l'écrit, qui doit être parfait sur tous les plans : celui de la langue mais aussi celui du paratexte. François Bon n'hésite pas, dans ce témoignage, à souligner la sévérité d'un homme inflexible et sourcilieux lorsqu'il refuse d'emblée les deuxièmes manuscrits de ses auteurs.

⁴⁵ Martine Silber, « Jérôme Lindon, cinquante ans de résistance sous l'étoile de Minuit », *Le Monde*, 14/04/01, p. 25.

Jean Echenoz témoigne aussi de la réception très sévère que l'éditeur réserva à son deuxième manuscrit :

J'ai oublié pour quelle raison nous n'allons pas, ce jour-là, au Sybarite, mais dans un restaurant chinois de la rue Gozlin. Là, Jérôme Lindon ne se borne pas à m'expliquer pourquoi mon livre est mauvais, mais aussi comment il est mauvais, mais aussi comment et pourquoi j'ai procédé ainsi, pourquoi et comment je me suis trompé, pourquoi et comment j'ai eu tort de me tromper. Dans cet exercice, il est remarquable. S'il confirme qu'il ne publiera pas mon livre, il me prévient aussi qu'il me fera une crise de jalousie si je tente de le faire paraître ailleurs. La situation paraît bloquée, voire foutue. [...] Je rappelle quand-même quelques jours plus tard, je sollicite un nouveau rendez-vous qu'il m'accorde avec lassitude. Mais j'ai prévu mon coup : comme je sais qu'il s'attend à ce que je plaide la cause de ce livre refusé, je m'abstiens soigneusement de toute allusion à celui-ci. Je me borne à lui exposer le projet du prochain livre que j'envisage d'écrire [...].

Et je crois bien que c'est ce jour-là, je ne vois pas quel autre jour cela pourrait être, qu'il m'adresse, pour conclure notre entretien, cette simple phrase : Vous ne faites plus partie des Éditions de Minuit. On peut l'imaginer sans peine, de tels énoncés ne s'oublient pas.⁴⁶

On lit dans ces lignes non seulement l'exigence accrue de l'éditeur à l'égard des deuxièmes romans mais aussi la cruauté ironique avec laquelle il pouvait s'adresser aux auteurs. En outre se dessine ici le désir de constituer les Éditions de Minuit comme un ensemble dont on peut faire « partie » ou, au contraire, être exclu.

Du côté des journalistes, le mythe de l'éditeur exigeant est reformulé. Patrick Kéchichian rappelle par exemple le travail de cet éditeur qui a fait de Minuit une maison prestigieuse :

Jérôme Lindon n'avait pas fondé les Éditions de Minuit, auxquelles son nom était attaché depuis plus d'un demi-siècle, mais, après en avoir pris la direction, en 1948, il avait donné à cette maison, créée sous l'Occupation par Vercors, un prestige immense. Ce prestige était d'abord fondé sur l'exceptionnel catalogue d'auteurs réunis sous sa discrète bannière. De Samuel Beckett à Claude Simon, ses deux Prix Nobel, en passant par Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute ou Marguerite Duras, les plus grands noms de la littérature figurent à son Palmarès.

Marquée par les goûts personnels de Jérôme Lindon, cette littérature n'est pas toute la littérature, mais elle fut celle d'une époque et elle restera dans l'histoire – au-delà de la diversité des écrivains, rassemblés quelquefois sous des étiquettes commodées mais approximatives, telles que nouveau roman – comme le *témoignage*

⁴⁶ Jean Echenoz, *Jérôme Lindon*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 24-26.

*puissant d'une certaine idée de la littérature, qui relève autant d'une éthique que d'une esthétique*⁴⁷.

Les éloges ne manquent pas pour qualifier le travail mené par l'éditeur. Le vocabulaire laudatif est omniprésent : on relève notamment les adjectifs « immense », « exceptionnel », « puissant », le superlatif : « les plus grands noms de la littérature » et la conclusion du passage qui affirme, au présent gnomique, la double portée éthique et esthétique de la littérature Minuit. L'éthique de l'éditeur et l'esthétique Minuit sont ici mises sur le même plan dans une construction comparative pour suggérer que c'est l'esthétique qui est éthique. La proximité sonore des deux adjectifs accentue d'ailleurs cette assimilation. Cet article est ainsi un premier exemple de glissement opéré de l'éditeur à une esthétique.

De l'éditeur exigeant au style-Minuit exigeant

L'article publié dans *L'Express* est le plus explicite quant à la perception mythifiée de l'éditeur exigeant et bon qui donne lieu à un glissement métonymique vers une exigence littéraire constitutive du style-Minuit. En effet, Daniel Rondeau prend le parti physiognomonique de lire dans le physique de l'éditeur son caractère.

Il y avait une rigueur Lindon. Au physique déjà, évidente. Sa haute taille de cygne déplumé, son élégance maigre, ses yeux de carbonaro portant lunettes d'écaille, son visage austère, mais qui savait sourire. Cette rigueur animait tout son être. Elle donnait un caractère impétueux, parfois tranchant à sa parole, pouvait aiguïser sa courtoisie de grand bourgeois. Elle brillait comme cette étoile - un soleil de minuit - dessinée par Vercors pour les couvertures des livres qu'il publiait dans l'ombre pendant la Résistance.⁴⁸

Dans cet article transparaît la fascination du journaliste pour Jérôme Lindon, véritable symbole de la « rigueur ». Le substantif est d'ailleurs utilisé à deux reprises dans l'article. L'énumération paratactique des différentes parties du corps de l'éditeur, « sa taille », sa silhouette, son regard, donne à voir, en une succession de clichés, son « physique ». Puis, le portrait bascule vers son « être » qui se construit en continuité avec son apparence physique : « cette rigueur animait tout son être » avant d'irriguer, à la fin de l'article, la couverture des publications – et il n'y a alors plus qu'un pas à franchir pour comprendre que le style des textes publiés lui ressemble aussi. L'exigence de l'éditeur trouverait, dans un amalgame qui relève du processus métonymique, un prolongement dans la rigueur stylistique des textes qu'il publie. Le style-Minuit serait ainsi le dernier maillon d'une chaîne métonymique essentielle dans la constitution de l'idée d'un style-Minuit.

⁴⁷ Patrick Kéchichian, « Un éditeur insoumis », *Le Monde*, 14/04/01, p. 16.

⁴⁸ Daniel Rondeau, « L'étoile de Minuit », *L'Express*, n°. 2598, 19/04/01, p. 70.

Dans l'article de Rondeau, le style comme pratiques d'écriture est ainsi dénoté, de manière imprécise – et en cela d'ailleurs très déceptive – par un référent contigu, le style de l'éditeur, selon « un jeu sur l'organisation logico-casuelle de la cotopie qui associe ces deux référents ».⁴⁹

Marc Bonhomme établit que la structuration *cotopique*⁵⁰ du discours par la liaison entre entités au sein d'un même domaine conceptuel (ici la maison d'édition) peut parfois se diffracter pour établir des connexions « à partir d'une séquence de base, sur d'autres séquences contigües »⁵¹ et il précise que « [Ces] connexion[s] sont alors le plus souvent peu préconstruites, faiblement structurées et très ouvertes, en ce qu'elles sont toujours sujettes à s'enrichir en incluant de nouveaux éléments »⁵².

C'est par les phénomènes ainsi décrits par Marc Bonhomme que les traits identitaires de l'éditeur se retrouvent dans la caractérisation du style-Minuit entendu comme écriture-Minuit : rigueur, austérité qui sait sourire (qui définissent peut-être l'impassibilité), écriture bourgeoise.

À partir de cette idée selon laquelle le style-Minuit, en tant que phénomène stylistique, serait un prolongement métonymique de l'éditeur, l'exigence se réfère simultanément à l'homme et à ses publications. Le trouble référentiel organise cette indistinction de l'éditeur et des textes. Ainsi, Jean-Claude Lebrun dans *L'Humanité* datée du 13 avril 2001, revient sur les qualités de cet éditeur, mû par une « haute exigence littéraire, à laquelle [...] à aucun moment [il] ne dérogea. »⁵³ On voit ici à quel point la formule redondante : « haute exigence littéraire » est ambiguë. En effet, l'adjectif relationnel « littéraire » permet d'évoquer une exigence qui entretient une relation avec la littérature. Or, l'exigence est un trait moral et il est difficile de comprendre comment l'exigence, qui a partie liée à la littérature, peut demeurer un trait moral.

Or, ce glissement de l'éditeur exigeant à ses publications exigeantes sera renouvelé dans le discours journalistique après la mort de Jérôme Lindon. En effet, à partir de l'année 2001, il semble que la rigueur de l'homme se reporte sur Irène Lindon, ce qui garantit à nouveau la rigueur stylistique des publications

⁴⁹ Marc Bonhomme, *Le Discours métonymique*, Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New-York/Oxford/Wien, Peter Lang, 2006, p. 206.

⁵⁰ La cotopie est définie comme « des réseaux contigües, sédimentés par la *doxa* et les représentations communes des locuteurs », *ibid.*, p. 29.

⁵¹ Marc Bonhomme, *Le Discours métonymique*, *op. cit.*, p. 30.

⁵² Marc Bonhomme, *Le Discours métonymique*, *op. cit.*, p. 29.

⁵³ Jean-Claude Lebrun, « Hommage à Jérôme Lindon », *L'Humanité*, 13/04/01.

2) Glissement des principes identitaires de Jérôme Lindon à Irène Lindon : le maintien de l'exigence

En 2001, Irène Lindon est présentée comme ayant hérité des traits de caractère de son père, et leurs portraits sont construits en parallèle dans un article de Martine de Rabaudy publié dans L'Express :

Déjà, sous le règne de Jérôme, les enfants de Minuit étaient entre de bonnes mains avec Irène. Qu'ils se nomment Jean Echenoz, Christian Oster, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye, Hélène Lenoir, Éric Chevillard, Éric Laurrent, Christian Gailly ou le benjamin de la tribu, Tanguy Viel (26 ans), tous apprécient ses affectueuses attentions et ses exigeants conseils. Maintenant à l'avant-poste, elle faisait du temps de Jérôme déjà office d'indispensable trait d'union entre lui et les auteurs.⁵⁴

La description d'Irène Lindon met au jour une attitude qui était toujours attribuée à son père : la rigueur. Le groupe nominal « exigeants conseils » signale, par l'adjectif, la rigueur de l'éditrice tandis que la mention de ses « affectueuses attentions » suggère, selon une représentation sociale caricaturale, la féminisation de la maison d'édition. L'affection en effet n'était jamais un trait de caractère attribué au père mais est donnée comme la « marque » d'Irène Lindon sur le fonctionnement de la maison.

La mention des deux traits de caractère de l'héritière contribue à faire valoir la continuité de la gestion de la maison. Irène Lindon, comme son père, perpétue l'image de l'éditeur « traditionnel », tel qu'il était perçu, de manière stéréotypée, avant la globalisation du marché du livre amorcée dans les années 1980. Jérôme Lindon, en effet, ne cède pas à une vision économiste de l'édition et son catalogue répond à un principe de cohérence malgré un contexte de mondialisation et de rationalisation de l'édition où

la croissance conduit [...] les maisons d'édition à se diversifier, ce qui brouille leur identité fondée sur un catalogue renfermant un héritage et un capital symbolique. Ce processus s'accompagne d'une indifférenciation relative de la production. La concurrence qui se jouait autour du capital symbolique est de plus en plus régie par des enjeux économiques.⁵⁵

À son tour, l'éditrice, perpétuant une conception traditionnelle de l'édition, ne cède pas à ces nouvelles logiques éditoriales⁵⁶ et se distingue par la relation qu'elle établit avec

⁵⁴ Martine de Rabaudy, « Les enfants de Minuit », *L'Express*, 27/12/01. Article donné dans l'annexe 8.

⁵⁵ Gisèle Sapiro, « Introduction », dans Gisèle Sapiro (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009, p. 12.

⁵⁶ Minuit est une maison dite indépendante. « Cette notion même d'éditeur indépendant est assez difficile à définir. La notion d'indépendance fait référence au fait que bon nombre de maisons d'édition sont aujourd'hui

quelques auteurs peu nombreux à qui elle adresse « d'affectueuses attentions » et d' « exigeants conseils ».

Finalement, dans l'article de Martine de Rabaudy, tout vise à construire l'idée d'une continuité visant à perpétuer le capital symbolique des Éditions de Minuit. La journaliste Martine de Rabaudy voudrait démontrer, semble-t-il, que les « bonnes vieilles Éditions de Minuit » ne sont pas mortes avec Jérôme Lindon. C'est pourquoi sans doute elle insiste aussi sur l'absence de rupture entre les deux éditeurs par l'usage de l'adverbe « déjà » qui ouvre le paragraphe et qui est repris dans le complément circonstanciel de temps : « du temps de Jérôme déjà ». Le principe de continuité est en outre souligné par la métaphore du trait d'union qui qualifie Irène Lindon et suggère que le même se perpétue et celle du calque : Jérôme et Irène Lindon sont tous les deux « longilignes », la silhouette d'Irène est « *décalquée* sur celle du père, [elle a le] *même* regard d'oiseau ». ⁵⁷ Le style-Minuit se construit, dans une visée anthropomorphique, autour des idées de même et de continuité. Le physique du père exemplifiait le style des romans et l'équation est reproduite pour Irène Lindon.

Les journalistes construisent une contiguïté métonymique du père à la fille et la rigueur de l'un est reportée sur l'autre. Cette transmission familiale est un événement qui habite l'imaginaire des journalistes lorsqu'ils veulent évoquer le regroupement des écrivains Minuit. C'est en effet alors la métaphore de la famille qui apparaît comme si la famille d'éditeurs se prolongeait dans la « famille des écrivains ». Par le choix du titre « Les Enfants de Minuit »,

possédés par des groupes financiers, par des acteurs ayant une autre logique qu'une logique purement éditoriale, ayant surtout des obligations de résultat imposés par des actionnaires : exigence de retours sur investissement sur le court terme, attente d'une marge bénéficiaire alignée sur les demandes exigées par les marchés financiers. La marge bénéficiaire attendue par ces actionnaires est à deux chiffres, bien supérieure aux bénéfices classiquement dégagés par une maison d'édition inscrite dans un projet culturel. À ce titre, Actes Sud, l'École des loisirs, les Éditions de Minuit, mais aussi Albin Michel et Gallimard demeurent des éditeurs indépendants : la majorité de leur capital reste en effet aux mains de leurs fondateurs ou de leurs héritiers et l'exigence de rentabilité est celle que leurs patrons se donnent, elle ne leur est pas imposée de l'extérieur.

La situation de l'édition française est aujourd'hui relativement simple : deux groupes d'édition concentrent à eux seuls entre 40 et 50 % du marché français du livre, selon qu'on prend en compte le CA de ces groupes ou qu'on considère leur maîtrise de la distribution-diffusion, quatre groupes moyens en obtiennent environ 25 %, et les 25 % restants sont partagés par une pléthore de petits éditeurs. Deux groupes se partagent en effet l'essentiel du marché français, même si le rapport de force entre eux a changé. En effet, tant que Vivendi Universal Publishing existait, ce premier groupe faisait, à peu près, jeu égal avec le second, Hachette Livre, inséré dans le groupe Lagardère. Depuis que Vivendi s'est séparé de toute sa branche édition, Hachette est aujourd'hui en position dominante, d'autant que par le jeu du démantèlement des maisons d'édition de Vivendi, Hachette en a racheté 40 %, les 60 % autres allant à Editis. » Extrait du cours de Jean-Claude Utard, mis en ligne sur le site de Médiadix, Pôle métiers du livre, centre Régional de formation aux carrières des bibliothèques de la Région Ile de France, Université de Paris 10, Nanterre, La Défense.

URL : <http://mediadix.uparis10.fr/cours/Edition/&siteEdition.htm>.

⁵⁷ Martine de Rabaudy, « Les enfants de Minuit », art. cit.

Martine de Rabaudy situent les écrivains publiés aux Éditions de Minuit dans une « famille » dont la figure paternelle et tutélaire serait l'éditeur. Dans *Le Temps*, Isabelle Rüf accentue encore l'idée d'un lien filial de l'éditeur aux auteurs dans un article intitulé : « Après cinquante ans d'édition, Jérôme Lindon laisse orphelins les enfants de Minuit ».

3) De la famille des éditeurs à la famille des écrivains

Alors que l'image de la famille pour désigner les différents auteurs d'une maison d'édition ne paraît pas toujours opportune (Paul Otchakovsky-Laurens, par exemple, la juge impropre à désigner les auteurs qu'il publie : « Ce n'est ni une famille, ni une bande d'amis. Plutôt des gens qui prennent un plaisir certain à travailler les uns à côté des autres »⁵⁸), la représentation des écrivains Minuit comme une famille est tenace dans la presse. L'organisation structurelle de la maison et le lien de filiation entre Jérôme et Irène Lindon structure la représentation de la famille Minuit. Parler d'une « famille-Minuit » suggère que la transmission parent/enfant, qui a eue lieu, effectivement, de Jérôme à Irène Lindon pourrait être reproduite, à une plus grande échelle et au-delà de tout lien de sang, des éditeurs aux écrivains. La famille est véritablement pensée ici comme le lieu par excellence de la transmission d'un patrimoine éditorial, littéraire et culturel. J'aimerais donc décrire ici l'image de la famille Minuit qui se dégage de la presse et comprendre ce qui structure cette représentation sociale métaphorique. Pour ce faire, je poursuivrai l'étude de l'article de Martine de Rabaudy structuré par la métaphore familiale.

Dans le chapeau, la journaliste présente ainsi les différents auteurs de la maison :

C'est une dynastie d'auteurs fondée par Jérôme Lindon. Dans le rôle des aînés, Samuel Beckett, Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet. Et, dans la fratrie, Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Christian Oster, Jean Echenoz... et tous les autres, qui ont en commun d'avoir séduit l'un des plus exigeants éditeurs parisiens. Aujourd'hui, c'est Irène Lindon, la fille, qui tient les rênes.

Le terme de « dynastie » est à comprendre dans une acception rare et analogique de l'idée de famille comme un « ensemble de personnes qui, sans appartenir à la même famille biologique, forment comme une famille spirituelle qui se distingue par des traits communs dans une même activité. »⁵⁹ Par le choix de ce terme, Martine de Rabaudy insiste sur les points communs aux différents auteurs Minuit – mais ne s'attarde pas sur ce que seraient ces ressemblances, réduites ici au seul fait d'avoir été choisi par Jérôme Lindon.

⁵⁸ Nathalie Crom, « Paul Otchakovsky-Laurens » (entretien), *Télérama*, n° 3250, 25/04/2012, p. 4-8, ici p.6.

⁵⁹ *Le Trésor de la Langue Française* en ligne, article « dynastie ».

Les liens de parenté qui organisent cette « dynastie » sont ensuite commentés. Le terme retrouve alors son acception courante de « famille » mais évoque simultanément les souverains, accordant ainsi aux écrivains Minuit autorité et pouvoir. Le groupe dynastique se compose donc du père, Jérôme Lindon, et de sa fille, Irène, les deux éditeurs. La fratrie est constituée, selon Martine de Rabaudy, d'écrivains regroupés en deux générations : les « aînés », figures les plus emblématiques des Éditions de Minuit : Samuel Beckett, Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet ; et les plus jeunes : Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Christian Oster, Jean Echenoz. La constitution hasardeuse de ces deux ensembles d'écrivains ne répond, semble-t-il, qu'au principe de la notoriété, et ce sont d'ailleurs les succès éditoriaux de la maison qui sont ensuite énumérés. Mais alors, pourquoi Claude Simon, Prix Nobel en 1985, par exemple, n'est-il pas cité parmi les aînés ? De plus, il paraît contestable de regrouper Christian Oster et Jean Echenoz avec Marie NDiaye et Laurent Mauvignier, puisqu'ils appartiennent à deux générations distinctes.

Dans le corps de l'article, la journaliste glisse de la métaphore de la « dynastie » Minuit à celle de la famille Minuit et examine les relations humaines qui régissent cette famille en recourant à des anecdotes. Ainsi, Jérôme Lindon, figure paternelle ambivalente, est montré comme simultanément effrayant et encourageant dans ces propos de Christian Oster qui renouvelle la mythologie Lindon déjà évoquée plus haut :

Ma première rencontre avec Jérôme Lindon, ce fut pour m'entendre dire que le roman noir que je lui avais soumis était impubliable, mais que je devais poursuivre dans la voie de l'écriture. J'étais bien sûr pétrifié devant Jérôme Lindon, ce qui n'a jamais changé par la suite.⁶⁰

Citant abondamment, tout au long de l'article, les auteurs Minuit⁶¹, la journaliste maintient la métaphore conceptuelle de la famille, pourtant contredite dans les propos qu'elle mentionne. La journaliste ne dépasse pas cette métaphore conceptuelle alors même que les écrivains Minuit en contestent la pertinence.

La métaphore de la famille, comme l'ensemble de celles qui apparaissent dans les critiques, ne sont pas des métaphores d'invention. Bien au contraire, elles sont des métaphores ordinaires ne relevant d'aucune entreprise poétique. Le recours quasi systématique à la métaphore dans le discours sur les Éditions de Minuit et leur style peut être analysé selon les

⁶⁰ Propos cités sans source dans l'article de Martine de Rabaudy, « Les enfants de Minuit », art. cit.

⁶¹ Les paroles des auteurs Minuit sont toutes données sans source.

travaux de G. Lakoff et M. Johnson⁶² qui précisent que la métaphore conceptuelle permet de « comprendre quelque chose (et d'en faire l'expérience) en terme de quelques choses d'autre »⁶³. Or, « notre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique » et « la manière dont nous pensons, dont nous avons des expériences et dont nous menons nos activités quotidiennes dépend dans une large mesure de métaphores. »⁶⁴ Ainsi, les métaphores sont indispensables pour que l'individu se saisisse de concepts mais elles « peuvent [aussi] créer des réalités, en particulier des réalités sociales »⁶⁵.

La métaphore de la famille est ainsi une métaphore qui permet de penser une identité éditoriale forte et construit la réalité sociale de la « famille Minuit ». Les processus de métaphorisation maintiennent une représentation stéréotypée et imprécise de la maison d'édition et l'idée d'un style-Minuit. Dans l'article de Martine de Rabaudy, celle-ci paraît enfermée dans une représentation familiale des Éditions de Minuit liée sans doute à la présentation dans la presse de la célèbre *photo de famille* du Nouveau Roman prise devant la *maison* rue Bernard-Palissy. L'idée de la famille Minuit est fortement articulée à cette célèbre photographie et, à cet égard, il est significatif de mentionner l'article de Didier Jacob du *Nouvel Observateur* paru en 2002, « Minuit, la nouvelle vague »⁶⁶, illustré d'un photomontage grand format, élaboré à partir de la célèbre photo du Nouveau Roman (d'ailleurs reproduite en petit format sous le photomontage)⁶⁷.

Sur le photomontage, les visages des Nouveaux Romanciers ont été remplacés par les visages des écrivains d'aujourd'hui. Ainsi, de gauche à droite, Alain Robbe-Grillet a été remplacé par Éric Laurrent, Claude Simon par Tanguy Viel, Claude Mauriac par Éric Chevillard, Jérôme Lindon par Christian Gailly, Robert Pinget par Christian Oster, Samuel Beckett par Jean Echenoz, Nathalie Sarraute par Irène Lindon et Claude Ollier par Laurent Mauvignier. Précisons que la substitution d'un écrivain à un autre répond davantage à des critères esthétiques qu'à une logique d'ordre esthétique. En effet, hormis Jean Echenoz qui pourrait faire figure de nouveau tête de file se substituant à Beckett, qui occupe la place

⁶² Georges Lakoff et Mark Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1985. Jacques Dürrenmatt propose une analyse de ce texte dans *La Métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 54 et 56.

⁶³ Georges Lakoff et Mark Johnson, *op.cit.*, p. 15. Cité par Jacques Dürrenmatt, *La Métaphore*, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁴ Georges Lakoff et Mark Johnson, *op.cit.*, p. 13.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁶⁶ Didier Jacob, « Minuit, la nouvelle vague », *Le Nouvel Observateur*, 28/03/02, p. 116-118. Le photomontage est reproduit dans l'annexe 7.

⁶⁷ Le photomontage est signé de X. Romeder-John Foley/ Opale-Ulf Anderson/ Sipa-Yan.

centrale sur la photo d'origine, la logique qui permet de substituer Éric Laurent à Alain Robbe-Grillet et Tanguy Viel à Claude Simon n'est pas évidente. La posture de Laurent Mauvignier, seul situé à la droite de l'éditrice, fait figure de protégé. Sur le photomontage, certaines absences sont criantes comme l'était celle de Butor sur la photographie originale, et notamment celle de Marie NDiaye (qui s'explique probablement par le fait qu'une seule femme était présentée sur l'original et qu'il n'était donc pas possible de faire figurer deux femmes, l'éditrice et Marie NDiaye sur le photomontage).

La mise en regard de la photo de Mario Dondero et du photomontage, tout comme le titre de l'article : « La nouvelle vague », montrent à quel point les écrivains Minuit sont toujours pensés comme un groupe homogène. Pourtant, alors que la photo de Nouveau Roman faisait figurer les membres d'une génération - au sens où je l'ai définie dans l'introduction de cette thèse – ce qui exemplifie une unité d'écriture d'ordre générationnelle, le photomontage mêlent indistinctement deux générations. Est-ce à dire que d'une génération à l'autre, des points communs dans les écritures existeraient ? Sans doute, et je montrerai, dans les troisième et quatrième chapitres de mon travail, qu'un style-Minuit ne peut être pensé que si l'on considère les filiations diachroniques dans les écritures. Pour autant, il semble que, ce qui prévaut dans ce photomontage, c'est la simple idée que la photo de famille est encore possible chez Minuit puisque la « maison » est toujours là. Peu importe les esthétiques de chacun des écrivains : il s'agit seulement, dans un clin d'œil, de perpétuer la représentation sociale d'une famille Minuit.

Martine de Rabaudy, dans « Les enfants de Minuit »⁶⁸, contribue largement à élaborer le cliché de la famille Minuit :

À ceux qui assurent qu'il existe une « école Minuit », les auteurs actuels répliquent qu'il y a un « esprit Minuit », une sensibilité, comme on remarque entre des enfants pourtant différents un air de famille. Voici l'avis d'Éric Chevillard : « Contrairement à la rumeur répandue par quelques critiques idiots ou de mauvaise foi, ou peut-être aveugles, les malheureux, tous les livres publiés par Minuit ne sont pas l'œuvre d'un unique écrivain. En réalité, nous sommes bel et bien plusieurs. Il y a de très fortes personnalités, irréductibles et plutôt solitaires. Nos points de vue sur la littérature sont parfois violemment antagonistes... Nous sommes liés, je crois, par notre admiration pour Beckett. Lors de ma première rencontre avec Jérôme Lindon, je n'en menais pas large, d'autant que l'escalier qui mène à son bureau est très étroit... Irène nous a vite rejoints. Nous avons été interrompus par un coup de téléphone de Beckett, le grand jeu!... J'ai vécu ce jour-là mon heure de gloire.» [...]

⁶⁸ Martine de Rabaudy, « Les Enfants de Minuit », art. cit.

La farouche Marie NDiaye pense que tous partagent « un goût bien défini auquel on reste fidèle. Pas de divagation. Quelque chose comme un esprit commun ». Sentiment défendu par Christian Oster : « Pas d'école littéraire, des sensibilités parfois communes, mais parfois diverses. Esprit de famille, sans doute. Peut-être lié à ce projet qui considère la littérature comme un art, comme une forme qui se travaille. » Un esprit de famille qu'entretient Irène Lindon. Chaque fois que l'un d'entre eux fait paraître un livre, elle l'envoie à tous. Ainsi s'écrivent-ils, restent-ils proches, même si les sépare la distance géographique.⁶⁹

Martine de Rabaudy voudrait confirmer cette idée selon laquelle il existerait une famille Minuit, c'est-à-dire une communauté d'auteurs partageant des préoccupations esthétiques communes. Cependant, les concepts évoqués qui permettraient de mieux penser ce groupe prétendument homogène ne sont pas définis.

Ainsi, les expressions « école Minuit » et « esprit Minuit » sont employées entre guillemets non seulement parce qu'elles sont attribuées à des locuteurs distincts de la journaliste, mais aussi parce qu'elles sont tenues à distance. En effet, trois positions se confrontent ici. La première position est incarnée par « ceux qui assurent qu'il existe une "école Minuit" ». Le pronom indéfini « ceux » ainsi que le verbe de parole « assurer » qui accentue sur le degré élevé de la certitude montrent à quel point cette idée relève de la *doxa*. Les écrivains la nuancent donc en évoquant un « esprit Minuit ». À l'idée d'« école » s'oppose donc celle d'« esprit », mais aucun des deux termes ne fait l'objet d'une quelconque définition. Seul le substantif « famille », choisi par la journaliste pour caractériser cette homogénéité des écrivains de Minuit, est défini selon des critères pourtant très paradoxaux.

En effet, la lexie « famille », au lieu de caractériser les personnes unies par les liens du sang ou du mariage, désigne dans un premier temps une communauté d'individus qui partageraient « une sensibilité ». Paradoxalement, malgré l'altération du sens, Martine de Rabaudy insiste, dans la comparaison « comme on remarque entre des enfants pourtant différents un air de famille », sur les liens génétiques qui créent, à l'intérieur d'une même famille, des « airs de famille », c'est-à-dire des ressemblances physiques. Tout en employant le terme « famille » au sens figuré, elle réintègre donc l'idée de famille au sens premier (membres unis par les liens du sang et qui présentent donc des ressemblances physiques). Ainsi, la définition de l'« air de famille Minuit » demeure ambiguë dans la mesure où elle échappe à l'idée d'un lien de sang.

⁶⁹ *Idem.*

Cette image de la famille présente finalement différents enjeux : elle permet non seulement aux journalistes d'éviter les mots minés « école », « courant », « mouvement » littéraires tout en postulant l'idée d'une homogénéisation des pratiques. En outre, désigner un ensemble d'écrivains par l'image de la famille revient à établir que leur organisation collective reproduit l'organisation structurelle de la maison d'édition. Le noyau « maison » dans le syntagme « maison d'édition » évoque dès lors la maison familiale. Enfin, selon une pensée analogique, une connexion entre organisation familiale – pensée traditionnellement comme homogène – et organisation éditoriale donnerait lieu à une homogénéité des productions qui présenteraient des « airs de famille »⁷⁰.

C. De la manière de vivre des écrivains Minuit à leur manière d'écrire : style de vie et style d'écriture

Dans la critique littéraire, le style-Minuit ne désigne pas le résultat d'une pratique stylistique. Le « style » désigne avant tout ce qui distingue la maison d'édition, ce qui lui donne son allure, en somme l'identité, la « marque, la mesure d'une individualité »⁷¹. Le groupe constitué des écrivains publiés aux éditions de Minuit aurait un style définissable, c'est-à-dire que « croisant un individu isolé, on le rattache[rait] automatiquement à l'ensemble dont il [serait] issu. »⁷² Autrement dit, le style-Minuit serait avant tout l'apparence de la maison d'édition véhiculée par les écrivains qui la constituent.

La reconnaissance de ce style collectif – qui, en fait, en sociologie, est plus exactement un mode de vie – est d'ailleurs la négation même d'un style individuel : l'individu n'a pas de style à lui, il emprunte un style à une classe, laquelle se distingue comme une partie dans un ensemble large. Le style est véritablement une propriété.⁷³

Selon cette acception sociologique du style, le style-Minuit trouverait une définition dans l'allure des membres de cette maison d'édition. Avant d'envisager une écriture spécifique inhérente à la maison, c'est avant tout l'idée qu'il existe un « look-Minuit » qui apparaît dans la critique littéraire.

⁷⁰ François Noudelmann, *Les Airs de famille, une philosophie des affinités*, Paris, Gallimard, 2012.

⁷¹ Éric Bordas, « Style », *un mot et des discours, op.cit.*, p. 68.

⁷² *Ibid.*, p. 69.

⁷³ *Ibid.*, p. 70.

Le journaliste qui fait le mieux apparaître ce que serait ce look et cette manière de vivre Minuit est le sulfureux Patrick Besson, réputé pour son goût de la polémique. Prenant le contre-pied d'une représentation largement répandue selon laquelle les publications Minuit sont toujours de qualité, il épingle au contraire leur caractère insupportable. Dans les articles qui vont m'intéresser, le journaliste, qui est écrivain par ailleurs et manie donc la langue avec une habileté certaine, joue des polysémies du mot « style » et caractérise le style-Minuit, entendu comme phénomène stylistique, à partir du style-Minuit, entendu comme look et manière de vivre Minuit. Les critiques de Patrick Besson m'ont intéressée parce qu'elles sont fondées sur un brouillage des significations de la lexie « style ».

J'ai choisi d'analyser « Le Thriller sentimental de Laurent Mauvignier », publié dans le *Figaro Littéraire* à l'occasion de la parution de *Ceux d'à côté*⁷⁴. Dans cet article en effet, il est moins question du roman de Laurent Mauvignier que du style, à tous les sens du terme, de la maison.

On raille, on daube, on se moque mais au fond quelle homogénéité chez les jeunes auteurs Minuit, quel sérieux profond, quel calme dans le devoir non seulement rendu, mais accompli. Comme ils travaillent bien : ce sont les compagnons du tour de France. Il y a chez eux quelque chose de l'artisan français tel qu'il fut vanté par Sacha Guitry dans son film *Le Trésor de Cantenac* (1949). Chez eux, ils ont accroché leurs diplômes mérités : prix Médicis, prix Inter, prix Goncourt. Ce sont de bons élèves souriants, et même parfois un peu ironiques, qui aiment les femmes et les enfants. À tout moment, ils restent une équipe solidaire. Ils ne jouent pas perso : pas de prise de position politique (enfin un peu tout de même contre Le Pen), pas de déclarations intempestives genre : « L'islam est une religion de cons », ce qui a conduit Houellebecq au tribunal. Non, eux, ils bossent.

Ne lèvent pas le nez de l'établi, sauf de temps en temps pour aller manger une salade et boire un pamplemousse pressé au Lina's ou au Café Marly avec un autre jeune auteur Minuit. Cette façon de leur donner à tous les mêmes caractères d'imprimerie : pas étonnant qu'ils finissent également par avoir le même caractère.⁷⁵

Dans ce passage, la critique ironise sur l'homogénéité du groupe constitué par les écrivains publiés aux Éditions de Minuit. La première phrase s'articule autour de la conjonction « mais ». À gauche de la conjonction, le pronom indéfini cataphorique « on » rejette dans l'anonymat le référent précis. Il désigne un groupe indistinct qui présente une capacité commune à railler. Patrick Besson est donc inclus dans ce pronom et devient ironiquement le défenseur des « jeunes auteurs Minuit ». Précisons d'emblée que cette

⁷⁴ Cet article est reproduit intégralement dans l'annexe 8.

⁷⁵ Patrick Besson, « Le thriller sentimental de Laurent Mauvignier », *Le Figaro Littéraire*, 26/09/2002, p. 6. Cet article intervient au moment de la parution du roman *Ceux d'à côté*, de Laurent Mauvignier. Voir l'annexe 8.

qualification des auteurs Minuit par leur jeunesse demeure un critère incertain. Qui sont les jeunes auteurs Minuit en 2002 ? Hélène Lenoir, par exemple, appartient-elle à cette génération, elle qui est née en 1955 tandis que Tanguy Viel et Laurent Mauvignier sont nés respectivement en 1973 et en 1967 ?

Bien que le groupe des « jeunes auteurs Minuit » soit difficilement identifiable, le critique en déplore l'« homogénéité » par les trois propositions exclamatives déclinées dans un rythme ternaire : « quelle homogénéité », « quel sérieux », « quel calme ». L'isotopie de la contestation, manifeste dans les trois premières propositions juxtaposées (« on *raille*, on *daube*, on se *moque* »), contraste avec celle de la docilité, développée dans la seconde partie de la phrase. À la désobéissance manifestée par le « on », Besson oppose la docilité d'un groupe désigné ensuite, de manière homogène, par le pronom « ils ». Ce pronom, qui permet de ne pas désigner individuellement les membres constitutifs d'un groupe présenté comme un ensemble indivisible, est spécifié par l'attribut du sujet « une équipe solidaire » dans « ils restent une équipe solidaire ». Le singulier « une équipe solidaire » montre encore qu'il s'agit ici non pas de dégager des singularités mais une homogénéité, c'est-à-dire ce qui construit le singulier à l'intérieur d'un collectif. La métaphore de l'équipe sportive, filée dans l'expression familière « ils ne jouent pas perso », contribue à présenter le groupe comme un tout indivisible. En outre, à deux reprises, la volonté du critique de dresser un portrait très général du groupe se manifeste dans le syntagme « chez eux », où le pronom de forme disjoint « eux », reprend encore, dans une référence anaphorique, les « jeunes auteurs Minuit ». En somme, Patrick Besson dresse un portrait monolithique et sans nuance des « jeunes auteurs Minuit ».

Dans le premier paragraphe de la critique (reproduit ci-dessus), les caractéristiques de ce groupe sont livrées avec ironie. Dès la première phrase, l'emphase des deux rythmes ternaires atteste de la portée railleuse qui se confirme dans l'antiphrase : « comme ils travaillent bien ». Le travail, ici, est à entendre au sens étymologique puisqu'il se réduit à l'accomplissement d'une tâche laborieuse et artisanale. Ainsi, les écrivains sont apparentés, par le biais de métaphores, à des artisans, aux « compagnons du Tour de France ». Tous seraient des laborieux et, si nous suivions le discours de Patrick Besson, il faudrait aller jusqu'à considérer que l'ensemble de la production textuelle Minuit relève d'un savoir-faire et d'un technicisme d'artisan, qui exclue nécessairement toute dimension artistique. Le premier paragraphe s'achève d'ailleurs sur cette assertion : « Non, eux, ils bossent ». Les écrivains Minuit seraient courbés sur leur travail jusqu'à en développer une « bosse » sur le dos, et en cela, ils

s'opposeraient à ceux qui s'engagent politiquement et notamment à Houellebecq. Le non-engagement – tel qu'il est en tout cas posé, de manière très discutable, par Besson – se justifierait par un acharnement au travail. L'image de l'établi, dans le deuxième paragraphe, renforce l'image d'écrivains qui courbent l'échine et évoque dans un clin d'œil, *L'Établi* de Robert Linhart, publié aux Éditions de Minuit en 1981. Pourtant, le titre de Robert Linhart, est sujet à une double interprétation qui échappe visiblement au journaliste : le terme « établi » peut être analysé comme un substantif masculin et désigne alors la table de travail de l'ouvrier. Cependant, il peut aussi s'interpréter comme un participe passé substantivé qui désigne « celui qui est établi » dans l'entreprise. Patrick Besson aurait pu jouer de cette polysémie puisque les Éditions de Minuit imposent un modèle « établi » qu'il s'évertue ici à déconstruire. L'impertinence de Patrick Besson qui s'en prend à la marque-Minuit, au modèle déposé, n'est donc pas toujours accompagnée de finesse d'analyse, ce qui est d'ailleurs particulièrement repérable dans *Les ai-je bien descendus ?*⁷⁶ dans lequel l'écrivain pastiche notamment *Lac* de Jean Echenoz et *Fou de Vincent* d'Hervé Guibert. Dans ces imitations brèves, parus initialement dans *L'Idiot international*, il propose une « réaction à la critique de complaisance et épingle le formalisme, mais n'évite pas les clichés et les stéréotypes. »⁷⁷ Ce sont eux, justement, qui m'intéressent ici, dans la mesure où ils font apparaître le processus de clichage du style-Minuit.

Dans l'article cité plus haut, l'identité du groupe homogène Minuit est spécifiée : les écrivains seraient tous de « bons élèves » et le portrait devient alors une photo de – tête de – classe souriante. Filant la métaphore, les prix littéraires sont assimilés à des « diplômes ». La docilité, réduite ici à la fadeur, des bons élèves Minuit est exemplifiée dans leur sourire ravi et dans leur amour polissé pour les femmes et les enfants. Cette précision transforme les écrivains en individus « bien sous tous rapports » ou en « gendres idéaux », capables même de second degré : « même parfois un peu ironiques ». Ici, Besson cherche à donner l'image la plus lisse possible d'un ensemble d'auteurs qu'il caractérise par son insignifiance. Or, dans l'imaginaire des lecteurs de la critique il n'y a qu'un pas à faire des écrivains à leurs textes et, en filigrane, se laisse entendre la critique des textes eux-mêmes. Les textes sont présentés comme le prolongent les écrivains et le style, défini comme leur manière de vivre, se transpose dans le style de leurs textes.

⁷⁶ Patrick Besson, *Les ai-je bien descendus ?*, Paris, Messidor, 1991.

⁷⁷ Pascale Hellégouarc'h, « Pastiche éditorial : un exercice de style ? », communication présentée au colloque *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, 24/05/12. À paraître.

La conclusion du passage affirme d'ailleurs cette contiguïté métonymique entre les *caractères* d'imprimerie sélectionnés pour imprimer les textes et les *caractères*, ou tempéraments, des écrivains eux-mêmes. Fondée sur la polysémie du nom « caractère », elle dénonce l'uniformité du style, entendu ici comme « manière de vivre et d'écrire » des auteurs Minuit. Patrick Besson retourne même la continuité établie entre les hommes et leurs textes puisque l'uniformité du style, entendu ici comme « look » des auteurs Minuit, serait la conséquence de l'uniformisation matérielle de leurs textes imprimés. Un art de vivre se prolongerait donc naturellement dans un art d'écrire et un caractère d'imprimerie impliquerait une forme spécifique de caractère.

Mais poursuivons plus en avant la caractérisation du groupe Minuit. Pour parfaire le portrait d'écrivains modèles, Besson recourt à une anecdote qui esquisse leur « côté tendance » ou « bobo »⁷⁸. Les écrivains Minuit seraient des privilégiés qui fréquentent des cafés branchés qui leur ressemblent. Ils sont associés à une élite pensante et créative opposée à la culture de masse et s'opposent ainsi aux écrivains populaires. Cette dialectique de l'écrivain populaire et de l'écrivain savant n'est pas sans poser problème. Claude Grignon, à partir de l'étude d'un extrait de *Travaux* de Georges Navel⁷⁹, réfléchit dans *Le Savant et le Populaire* à la pertinence de l'opposition savant vs populaire :

Dire qu'il ne peut y avoir de véritable écrivain populaire, que tout écrivain cesse d'être automatiquement populaire dès lors qu'il parvient à être un authentique écrivain pourrait bien être une manière détournée de dire encore une fois qu'il ne peut y avoir d'écrivains que bourgeois ; le sociologue doit au moins se demander au nom de quoi il conviendrait de réserver « l'écriture » et ses complications à l'expression du mode de vie et des goûts de la classe dominante [...]⁸⁰

Le journaliste Patrick Besson, ne cherchant guère à s'écarter de l'idée stéréotypique selon laquelle les « écritures » seraient « l'expression du mode de vie et des goûts de la classe dominante », perpétue encore le cliché de l'écrivain bourgeois qui manifeste son style de vie dans son écriture.

Le journaliste développe cet imaginaire en racontant la rencontre de deux membres du groupe dans l'une des deux brasseries, nommées selon une toponymie réelle : le « Lina's » ou le « café Marly ». On peut présupposer que les deux membres visés sont Tanguy Viel et Laurent Mauvignier. Ces deux-là n'ont en effet jamais caché leur amitié et la critique est

⁷⁸ « Bobo » est une contraction de l'anglais *bourgeois bohemian* apparu sous la plume de David Brooks en 2000 dans *Bobos in Paradise*, traduction de Marianne Thirioux et Agathe Nabet, *Les Bobos*, Paris, F. Massot, 2000.

⁷⁹ Georges Navel, *Travaux* [1945], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.

⁸⁰ Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le Populaire, Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, coll. « Hautes études », 1989, p. 83.

consacrée à *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier. P. Besson situe cette rencontre dans des restaurants qui contribuent à définir une identité Minuit. Percevoir l'identité de ces restaurants me permettra donc de redéfinir plus précisément l'identité Minuit.

Le premier restaurant, le Lina's, est une chaîne de « restauration rapide de qualité » :

C'est vrai que Paris est la capitale mondiale du jambon beurre mais interprété, détourné, enrichi, en s'élaborant à la demande et en mixant les ingrédients les plus gustatifs, le *beautiful* sandwich LINA'S fut une révolution.⁸¹

Les sandwiches sont diététiques et allégés et le critique condense ces deux caractéristiques alimentaires dans la reconstitution d'un menu caricatural : « salade et pamplemousse pressé ». Dans une contiguïté métonymique les aliments représentent non seulement les écrivains eux-mêmes (j'ai dit plus haut qu'ils se caractérisaient par leur fadeur) mais aussi leurs productions textuelles. Les écrivains, selon une métaphore digestive, mangeraient léger et produiraient léger. Les êtres inconséquents et inconsistants se nourrissent de repas qui leur ressemblent et produisent des écrits qui leur ressemblent aussi. La conception physiognomonique des corps et des caractères n'est pas étrangère, semble-t-il, à la critique de P. Besson.

En outre, P. Besson choisit probablement ces deux restaurants comme des symboles du style-Minuit parce qu'ils sont des endroits à la mode tournés cependant vers des traditions anciennes. Le « Lina's » s'engage en effet à renouveler le traditionnel jambon-beurre, « à l'interpréter, le détourner, l'enrichir »⁸², ce qui pourrait être une manière de figurer le travail des auteurs Minuit qui renouvellent sans cesse le Nouveau Roman, devenu une école d'écrivains traditionnellement établie et caractérisée dans les histoires littéraires. De plus, le « Lina's » répond à l'un des critères de la vie bobo telle que la définit, dans la règle n° 6 (« les élites socioculturelles sont censées se ruiner pour des choses qui ne sont pas chères »), David Brooks :

Nous achet[ons] les mêmes articles que le prolétariat ; simplement, nous achetons des versions rarissimes de ces articles que la classe ouvrière trouverait grotesques. Nous achèterons des cuisses de poulet, comme tout le monde, mais de préférence de poulets fermiers, qui ont été chouchoutés tout au long de leur vie, encore plus qu'Elizabeth Taylor dans une cure de rajeunissement. Nous achèterons des pommes de terre mais pas des patates de l'Idaho. Nous choisirons l'une de ces pommes de terre miniatures de luxe qui poussent uniquement dans certaines régions du nord de la France. Lorsque nous voulons de la

⁸¹ URL : <http://www.linaparis.com/la-marque/>.

⁸² *Idem*.

laitue, nous ne choisirons que parmi ces fines laitues de connaisseurs qui ont un si mauvais goût dans les sandwiches. La beauté d'une telle stratégie, c'est qu'elle nous permet d'être à la fois égalitaires et prétentieux.⁸³

Au « Lina's », les clients consomment un trivial sandwich qui invente des saveurs nouvelles et rarissime, ce qui le rend d'ailleurs probablement hors de prix.

Quant au Marly Café, installé rue de Rivoli face à la Pyramide du Louvre, l'aménagement intérieur en a été réalisé par Olivier Gagnère. La modernité de l'espace intérieur contraste avec les évocations de la Monarchie. La ligne des fauteuils par exemple évoque celle, moderne, des clubs, tandis qu'ils sont housés de velours et agrémentés chacun, sur la partie supérieure du dossier, d'un anneau de bronze, détail de l'architecture du XVII^e siècle. Les coursives extérieures, devenues espace de restauration, acquièrent une nouvelle fonction puisqu'il ne s'agit plus d'y passer mais au contraire de s'y installer. L'espace ancien, à la manière du « *beautiful sandwich* » qui réactualise le jambon-beurre, est lui aussi réinventé. Cette inscription dans une filiation est d'ailleurs l'image que l'architecte donne de lui sur son site :

Sans heurter, Olivier Gagnère écrit avec le vocabulaire historique un texte neuf. Par un glissement, un léger "twist", il installe des formes qui retiennent le regard, suscitent une émotion, interrogent la mémoire.

À travers ses nouveaux antiques, une intrigue se noue. En relation complice avec le savoir-faire des artisans les plus habiles [...], il reste fidèle à sa propre typologie. [...] Le mobilier et l'architecture intérieure, conçus dans le même esprit de raffinement et de liberté, affirment avec élégance et une certaine retenue, la filiation d'Olivier Gagnère dans l'esprit d'une école française. Parfaitement moderne et déjà classique.⁸⁴

Ainsi, les écrivains de Minuit fréquenteraient des restaurants caractérisés par la volonté de réhabiliter les formes anciennes pour les renouveler. En choisissant d'évoquer ces deux restaurants, Besson délimite une identité Minuit caricaturale, selon deux restaurants qui fonctionnent comme des emblèmes d'un style bourgeois, bobo, peu inventif.

Au terme de cette analyse, ce texte apparaît très intéressant pour penser de prime abord le style-Minuit tel qu'il est représenté dans la presse. P. Besson reprend à son compte les stéréotypes populaires de représentation du milieu littéraire français. Les clichés mis en œuvre pour représenter les écrivains de Minuit (travail = labeur, écriture « diététique », allégée et

⁸³ David Broobs, *Les Bobos*, op.cit., p. 101-102.

⁸⁴ Michèle Champenois sur le site d'Olivier Gagnère. URL : <http://www.gagnere.net/>.

inscrite dans une tradition) sont représentatifs de l'idée communément admise de ce que serait un style de vie Minuit et par contiguïté, un style Minuit.

Cependant, parmi ces affirmations stéréotypiques qui fonctionnent comme autant de jugements de valeur, le principal grief que P. Besson adresse au groupe des « jeunes auteurs Minuit », à savoir leur non-engagement paraît absolument infondé. Il semble nécessaire de rectifier son affirmation et de souligner l'engagement que manifestent, dans leurs écrits, les auteurs Minuit. Éric Chevillard, par exemple, nous le montrerons ensuite, écrit des textes idiots qui possèdent une véritable valeur subversive tandis que ceux de Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, *Des Hommes* ou *Ce que j'appelle oubli*, par exemple, révèlent une mise sous tension du langage qui relève d'une entreprise politique au sens où Jacques Rancière la définit dans *Politique de la littérature* :

La politique de la littérature [...] ne concerne pas [les] engagements personnels [des écrivains] dans les luttes politiques ou sociales de leur temps. Elle ne concerne pas non plus la manière dont ils représentent dans leurs livres les structures sociales, les mouvements politiques ou les identités diverses. L'expression « politique de la littérature » implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. Elle suppose qu'il n'y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou se consacrer plutôt à la pureté de leur art, mais que cette pureté même a à voir avec la politique. Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire.⁸⁵

Le propos de Patrick Besson repose sur l'opposition dialectique de la littérature et de la politique alors que Jacques Rancière montre, au contraire, le caractère indissociable des deux entités. Après lecture du philosophe, le reproche adressé par Patrick Besson aux écrivains publiés aux Éditions de Minuit apparaît donc particulièrement infondé.

Mais pour conclure, reprenons les premiers critères qui représentent le style-Minuit comme un sociostyle⁸⁶, c'est-à-dire ce qui caractérise un groupe social selon les valeurs qu'il partage :

- le style-Minuit serait caractérisé par une tentative d'effacement de toute singularité puisqu'il s'agirait avant tout d'adhérer aux principes d'un groupe homogène,
- le style-Minuit serait synonyme d'un travail fastidieux et laborieux relevant de l'artisanat,
- le style-Minuit serait désengagé sur le plan politique,

⁸⁵ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 11.

⁸⁶ L'expression est celle de Bernard Cathelat dans *Socio-Styles-Système, les styles de vie, théories, méthodes, applications*, Paris, Les éditions d'Organisation, 1990.

– les emblèmes du style-Minuit seraient deux restaurants, le « Lina's » et le « Marly », qui présentent différents points communs : ils sont à la mode, réservés à une clientèle aisée ou fortunée soucieuse de diététique et s'inscrivent dans une tradition – culinaire ou architecturale – qu'ils renouvellent.

Ces différentes caractérisations du style-Minuit qu'énonce Patrick Besson fonctionnent comme des clichés qui réitèrent la « reproduction d'une représentation collective » et sont les « axes mêmes d'une culture, d'une idéologie à partir de laquelle, avec laquelle ou contre laquelle nous ne cessons de nous définir, en des discours d'indépendance ou de soumission, plus ou moins contrôlés. »⁸⁷

La métonymie, un « outil d'ambiguïté pour la communication ».

L'objet sociocritique qu'est le style-Minuit relève finalement très largement de représentations métonymiques fondées sur les identifications sémiques du mot polysémique « style » qui qualifie successivement le *design* d'un livre, l'allure physique d'un éditeur, la manière d'être et l'art de vivre des écrivains et toujours implicitement une manière d'écrire. Dans une confusion définitionnelle certaine, les contiguïtés métonymiques sont finalement les lieux discursifs dans lesquels se fonde l'objet sociocritique flou du style-Minuit. En effet, à la pure métonymie synecdochique qui suggère que le livre, par sa matérialité, annonce le contenu, succède le clichage du style-Minuit par le recours à des contiguïtés métonymiques très souples, pour ne pas dire lâches, rendues possibles par la polysémie du mot « style ». Ainsi, la métonymie n'est plus utilisée comme un trope mais comme un « outil d'ambiguïté pour la communication »⁸⁸. L'analyse du processus métonymique de clichage de l'objet sociocritique rend ainsi compte d'une représentation sociale d'un style littéraire. Cependant, le recours à la contiguïté métonymique s'apparente à « une stratégie pragmatique de confusion »⁸⁹ ainsi décrite par Marc Bonhomme :

[L]a métonymie ne transfère plus franchement un pôle cotopique sur un autre comme dans [d'autres cas] où le trope était clairement assumé par son producteur, mais elle maintient délibérément le doute sur le statut dénotatif du terme métonymique, dissimulant ce dernier sous

⁸⁷ Éric Bordas et Catherine Rannoux, « Avant-propos », dans Éric Bordas et Catherine Rannoux (dir.), *Clichés et Clichages, Mélanges Anne-Marie Perrin-Naffakh, La Licorne*, n° 59, Poitiers, UFR Langues Littérature Poitiers/Maison des sciences de l'Homme et de la Société, 2001, p. 3.

⁸⁸ Marc Bonhomme, *Le Discours métonymique, op. cit.*, p. 135.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 135.

une apparence de dénotation standardisée. [...] [L]a métonymie engendre [ainsi] des effets déceptifs.⁹⁰

Une fois repérée, dans la presse, la diversité définitoire du style-Minuit, il sera donc absolument nécessaire de laisser de côté les discours journalistiques ambigus pour redéfinir, à l'aune des textes littéraire, les spécificités d'un style-Minuit entendu strictement comme un ensemble de traits de style qui seraient propres à cet éditeur. Mais pour lors, je voudrais poursuivre l'étude du clichage du style-Minuit car, si le discours métonymique permet largement aux journalistes de représenter, le style-Minuit, le recours aux clichés est également très efficace dans le processus du clichage d'un stéréotype.

III. Quelques clichés qui construisent le stéréotype social d'un style-Minuit

La représentation d'un style-Minuit comme objet sociocritique est souvent réalisée par le régime discursif de la contiguïté métonymique. Cependant, le clichage est également opéré grâce à des images discursives, comparatives ou métaphoriques qui, par leur récurrence, contribuent à créer des clichés d'un style-Minuit. Mon objet n'étant pas ici de définir précisément le cliché⁹¹, je me contenterai de le considérer comme « une expression toute faite qui rappelle, à chacune de ces mentions, son origine *citationnelle*. »⁹²

J'ai donc choisi ici de dégager quatre clichés récurrent, relatifs au style-Minuit : deux sont très nettement laudatifs, deux autres franchement dépréciatifs. Le caractère axiologique des clichés renvoie dos à dos les deux facettes du style-Minuit : d'un côté, celui, prestigieux d'un style haute-couture qui définit une avant-garde discrète ; de l'autre, un style mièvre ou une écriture blanche, voire « frigide et anorexique ». L'ensemble de ces clichés contradictoires construisent le style-Minuit comme un « stéréotype culturel »⁹³ contrasté. Et, s'il est vrai que le style-Minuit est une « représentation sociale », définie par Denise Jodelet comme « une forme de connaissance socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social », cette

⁹⁰ *Idem*.

⁹¹ Voir à ce sujet la synthèse de Geneviève Petiot, « À propos de cliché, stéréotype, lieu-commun : un point de vue linguistique et sémiologique », dans Éric Bordas et Catherine Rannoux (dir.), *Clichés et Clichages*, *op. cit.*, p. 93-105.

⁹² Éric Bordas, « Le cliché du “style” : usage d'une mention terroriste », *art. cit.*, p. 149.

⁹³ *Ibid.*, p. 133.

réalité commune se décline ici en deux groupes d'appartenances : d'une part, les journalistes « pro-Minuit », de l'autre, les « anti-Minuit ».

A. Le stéréotype du style-Minuit en deux clichés positifs

1) Un style-Minuit « haute-couture »

Les Éditions de Minuit sont présentées dans la presse comme les gardiens de l'exigence littéraire :

Ce premier roman révèle un écrivain fiévreux, musical, inspiré, prodigieusement tactile, d'une dignité qui impressionne en ces temps d'édition camelote. Profonde humanité, ton ardent, maîtrisé. Anne Godard est l'une des plus belles découvertes dans l'histoire des Éditions de Minuit.⁹⁴

Les Éditions de Minuit se caractériseraient par une exigence littéraire qui ne cèderait pas aux « éditions camelotes ». Elles seraient un « label de qualité »⁹⁵ ce qui expliquerait que, les mentionnant, les journalistes y adjoignent l'adjectif « prestigieuses »⁹⁶. Dans le champ éditorial français, les Éditions de Minuit ne proposeraient pas de la littérature de « pacotille » faite en « toc ». Chez elles, pas d'« ouvrages mal faits », pas de « marchandises de mauvaises qualité ou de peu de valeur »⁹⁷. Refusant toute forme de littérature kitsch, les Éditions de Minuit ne camelotent pas et maintiennent la valeur du style.

Or, le prestige des Éditions de Minuit paraît intrinsèquement lié à la fiction du style-Minuit. Si les Éditions de Minuit se distinguent dans le champ éditorial français, c'est avant tout parce qu'elles sont systématiquement associées à un style, entendu ici comme événement langagier. Alors que les critiques ne commentent pas toujours le style des romans publiés chez d'autres éditeurs⁹⁸, il leur demeure impossible de ne rien dire du style d'un roman Minuit tant la maison d'édition est liée à l'émergence du style – ou des styles – du Nouveau Roman.

⁹⁴ Jacques-Pierre Amette, « La grande marée du passé », *Le Point*, 02/03/06, p. 106. Article disponible sur le site des Éditions de Minuit.

⁹⁵ Sébastien Le Fol, « Ces écrivains de moins de quarante ans plébiscités par les critiques littéraires », *Le Figaro*, 03/12/02, p. 29.

⁹⁶ « Ce Vendéen d'origine [Chevillard] envoie son premier manuscrit aux prestigieuses Éditions de Minuit. » lit-on sous la plume de Baptiste Liger, « Un Mali qui vous veut du bien », *Lire*, n° 333, 01/03/05, p. 62-63.

⁹⁷ Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert de la Langue Française*, Paris, Le Robert, 1992, article « camelote ».

⁹⁸ Voir Mathilde Bonazzi, « La représentation du style de Sylvie Germain dans la critique littéraire ou le style inaperçu », dans Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), *La Langue de Sylvie Germain, "en mouvement d'écriture"*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010, p. 146-158. Article donné en annexe 5.

Depuis les années 1950 en effet, les romans Minuit seraient les garants du style annoncé dans un premier temps par une maquette identifiable et qui impose son « style ». Par la pureté de ses lignes, la couverture annonce un style « haute couture ». Si l'expression a été utilisée dans la presse pour qualifier les textes d'Éric Chevillard, Jérôme Garcin l'a utilisée aussi dans *Le Masque et la Plume* pour qualifier le travail stylistique de Jean Echenoz dans *Ravel*. Mais, pour l'écrivain au travail, en quoi consiste la recherche d'une ligne, hormis celle sur laquelle il aligne les mots ? Comment s'explique le glissement métaphorique de la littérature vers la haute couture ?

Chaque fois, le style des écrivains Minuit est qualifié de « haute couture » et non pas de « couture ». Les écrivains sont donc implicitement des « grands couturiers » et non pas des « couturiers ». Christian Dior, dans une conférence écrite pour la Sorbonne, explique le rôle des couturiers avant que Paul Poiret ne bouleverse la mode par des « modèles enlevés, nés d'une couleur étonnante et de quelques coups de ciseaux heureux »⁹⁹ :

De tous temps, les femmes ont eu le délicat souci de plaire et le couturier s'est ingénié à les y aider. Respectant les règles générales du costume de son époque il ajoutait des splendeurs ou des singularités à des robes qui, toutes, à de légers détails près, étaient semblables. Son art relevait davantage de l'ornementation que de l'architecture.¹⁰⁰

Aujourd'hui, le métier de tailleur disparaît suite à la généralisation du prêt-à-porter et, s'il en existe encore, c'est dans le domaine de la haute couture. Le tailleur n'est plus alors un « petit », mais un « grand » couturier, c'est-à-dire, un artiste, autrement nommé styliste, ou même « créatif »¹⁰¹. Dans le lieu même du langage, la suprématie de la haute couture sur la couture est indiquée par l'adjectif de supériorité « haute ». Un rapport qualitatif est instauré par l'usage de l'adjectif tandis que le couturier qui œuvre se voit qualifier de « grand ».

Si un couturier peut aujourd'hui vous parler de son métier, c'est que sa profession est passée de l'artisanat à la création artistique. C'est qu'il signe ses robes, c'est qu'il cherche à imposer ses goûts. Le matériau, autrefois prépondérant, s'incline devant le style.¹⁰²

Les écrivains Minuit ne sont pas des vaillants petits tailleurs mais de grands couturiers. Pour le grand couturier comme pour le grand écrivain, la préoccupation centrale est donc celle

⁹⁹ Christian Dior, *Conférences écrites par Christian Dior pour la Sorbonne, 1955-1957*, Paris, Éditions du Regard/ Éditions de l'Institut Français de la Mode, 2003, p. 19.

¹⁰⁰ Christian Dior, *Conférences écrites par Christian Dior, op. cit.*, p. 13.

¹⁰¹ Le terme est utilisé par Julien Fournié, couturier chez Torrente : « Je suis Julien Fournié. J'ai trente-cinq ans. Je suis créatif de mode. Je travaille sur des collections haute-couture. » dans la vidéo *Rencontre avec Julien Fournié, funambule du style*. URL : <http://www.kewego.fr/video/iLyROoaf8ndI.html>.

¹⁰² Christian Dior, *Conférences écrites par Christian Dior, op. cit.*, p. 19.

du style et la métaphore de la haute couture, appliquée à la littérature, réitérerait donc cette injonction du style : être un « grand » écrivain voudrait dire avoir du style, c'est-à-dire, dans le jargon de la haute couture, développer une ligne : « L'étoffe ne pouvant maintenir son empire sur la mode, c'est *la ligne* qui a régné. »¹⁰³, explique Christian Dior.

Cependant, l'assimilation de la littérature publiée chez Minuit à une littérature haute couture s'explique sans doute aussi par la métaphore de la maison. Dans chacune des deux « maisons », de couture ou d'édition, il s'agit de dessiner, pour le couturier ou l'éditeur, la ligne, terme qui désigne la collection entière ou le catalogue dans son ensemble et leur singularité esthétique. Christian Dior, dans son autobiographie, manifeste la préoccupation de créer une ligne, c'est-à-dire une cohérence entre les différentes pièces d'une collection :

Pratiquement, c'est au cours des dix jours et aussi, pour moi, des dix nuits où l'on procède au choix des tissus, que se décide ce que l'on appelle la *ligne* et qu'il serait plus exact de nommer les *lignes*. A chaque ligne correspond un emblème, obtenu en schématisant à l'extrême la silhouette la plus marquante de la collection.¹⁰⁴

Jérôme Lindon avait aussi, certainement, la volonté de dessiner une *ligne* parmi l'ensemble des textes publiés aux Éditions de Minuit, comme l'atteste les noms attribués à deux de ces collections (Nouveau Roman et Impassibles). La ligne ne s'entend pas seulement ici comme la ligne éditoriale mais comme une ligne stylistique qui se poursuivrait d'une publication à l'autre. La préoccupation de l'éditeur lorsqu'il constitue son catalogue s'apparente alors au travail du couturier qui doit « s'efforcer de démêler « ce que l'on aime encore » de « ce que l'on n'aime plus » et de « ce qu'on est proche d'aimer ». »¹⁰⁵ Il s'agira pour le couturier, comme pour l'éditeur sans doute, de donner une signification d'ensemble à une collection ou à un catalogue :

Certaines personnes m'ont fait l'honneur de trouver à chacune des collections présentées une signification d'ensemble. Je crois qu'elles ont raison. Avant même le désir du bien cousu ou du bien coupé, le couturier éprouve le désir d'exprimer, et il est possible que la couture constitue un mode d'expression qui puisse, toutes proportions gardées et si éphémère qu'elle soit, être comparé à l'architecture ou à la peinture. Mais même si l'expression est le but initial et majeur, une collection ne peut être réussie que si elle est ensuite bien coupée et bien cousue : tout comme la plus belle maison n'est valable que si elle est bien construite.¹⁰⁶

¹⁰³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁴ Christian Dior, *Christian Dior et moi*, dans Jean-Luc Dufresne, *Christian Dior...homme du siècle*, Granville/Versailles, Musée Christian Dior/Éditions Artlys, 2005, p. 97.

¹⁰⁵ Christian Dior, *Conférences écrites par Christian Dior*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁶ Christian Dior, *Christian Dior et moi*, *op.cit.*, p. 84.

Ainsi, la métaphore s'explique par l'analogie entre la maison de haute couture et la maison d'édition de haute littérature.

2) Un style-Minuit « à rebrousse-poil » : l'avant-garde discrète

À la lecture des œuvres du corpus, il n'est pas évident d'affirmer que les écrivains Minuit s'inscrivent dans une avant-garde contemporaine, si tant est qu'un positionnement à l'égard de l'avant-garde soit encore d'actualité au tournant du XXI^e siècle. Pourtant, la presse présente les écrivains Minuit comme des avant-gardistes et le style-Minuit, depuis le Nouveau Roman, est toujours associé à une forme d'innovation langagière radicale.

Ainsi lisons-nous sous la plume d'Isabelle Rüf dans *Le Temps* que « ce n'est pas un hasard si les auteurs qui ont renouvelé le roman français depuis quinze ans se retrouvent sous ces sobres couvertures au liseré bleu »¹⁰⁷. Dans un article que cette même journaliste publie quelques mois plus tard, cette considération sur le caractère novateur des écrivains Minuit est étendue à une durée plus vaste : le catalogue des Éditions de Minuit réunirait en effet « les auteurs français les plus novateurs de ces cinquante dernières années. »¹⁰⁸ Dans cet extrait, la journaliste inclut donc les romanciers du Nouveau Roman et postule que depuis les années 1950, Jérôme Lindon se serait spécialisé dans la publication de romanciers innovants.

Perpétuant l'idée que les Éditions de Minuit seraient à l'avant-garde, Florence Noiville, à la parution du roman d'Anne Godard, *L'Inconsolable*¹⁰⁹, écrit que c'est

une surprise, un saisissement, une troublante trouvaille des Éditions de Minuit. Troublante ? Le manuscrit a été refusé partout hors de la maison de la rue Bernard-Palissy. Peut-être parce qu'il va à rebrousse-poil de ce que le lecteur attend. Peut-être parce que quelque chose dans cette écriture nous heurte et nous résiste. Peut-être parce que cet inexplicable-là est justement ce qui séduit.¹¹⁰

La journaliste, considérant ici la langue d'Anne Godard, place le nom « écriture », au cœur de son propos. Pourtant, plus que par la mention d'une « écriture », c'est par l'anecdote du manuscrit, qui aurait été refusé partout, que la journaliste insiste sur les prises de risque encore osées par l'éditrice, Irène Lindon. Partant de ce récit, la journaliste fait deux hypothèses : tout d'abord, si aucun éditeur n'a prêté attention au texte d'Anne Godard, c'est peut-être parce que son style a déconcerté, « peut-être parce que quelque chose dans cette

¹⁰⁷ Isabelle Rüf, « Après 50 ans d'éditions, Jérôme Lindon laisse orphelins les enfants de Minuit », *Le Temps*, 14/04/2001.

¹⁰⁸ Isabelle Rüf, *Le Temps*, 31/10/01.

¹⁰⁹ Anne Godard, *L'Inconsolable*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

¹¹⁰ Florence Noiville, « Le bouleversant premier roman d'Anne Godard », *Le Monde des Livres*, 10/03/06, p. 5.

écriture nous heurte et nous résiste. » Ensuite, elle fait l'hypothèse selon laquelle le roman *L'Inconsolable* serait à « rebrousse-poil ». Or, seules les Éditions de Minuit s'intéresseraient encore à ces styles inattendus, nouveaux, offerts aux lecteurs comme autant de « trouvailles ». Les Éditions de Minuit seraient celles qui dénichent le trésor des nouveautés stylistiques.

Pourtant, ces deux clichés du style-Minuit sont mis en balance avec des clichés négatifs, qui dénoncent au contraire le caractère conventionnelle des écritures Minuit.

B. Le stéréotype du style-Minuit en deux clichés négatifs

1) Un style-Minuit « annexe de la collection Harlequin » ?

Rares sont les journalistes qui s'opposent aux clichés positifs du style-Minuit. Éric Loret, dans *Libération*, et Patrick Besson, dans *Le Figaro*, sont de ceux-là et tous deux proposent une représentation négative de ce style.

Patrick Besson, alors qu'il écrit au sujet du roman de Christian Gailly *Un soir au club*, étend son propos à l'ensemble des publications Minuit dont il voudrait dégager des points communs. Ce faisant, il donne un écho à une perception peu exprimée des textes publiés aux Éditions de Minuit :

Minuit annexe de la collection Harlequin ? Après le parler plan-plan hautement sentimental de Tanguy Viel et la narration fleur bleue par Jean Echenoz de ses rapports plus ou moins tendres avec Jérôme Lindon voici une romance d'amour de Christian Gailly au titre très Méditerranée: *Un soir au club*. Après l'école du regard, celle du regard amoureux ? Depuis *L'Amant* de Duras, l'avant-garde la chambre. On est dans le mélo jusqu'au haïku !¹¹¹

Besson, dans la question qui inaugure l'article, exprime l'idée qu'il va ensuite chercher à justifier, selon laquelle Minuit serait l'annexe des Éditions Harlequin, symbole même de la littérature consentante, et qui semblent se situer, dans le champ éditorial français, à l'opposé de la littérature Minuit, perçue dès l'origine, et notamment dans les années 1950, comme déconcertante. Ainsi, la comparaison proposée par Besson de deux maisons *a priori* profondément antagonistes, apparaît comme une nouvelle provocation.

Pourtant, le journaliste s'évertue à la justifier dans la suite de son article où il recense les publications Minuit qui, selon lui, relèvent du roman sentimental. Dans l'article, le lexique

¹¹¹ Patrick Besson, « Christian Gailly, c'est bien et c'est nul », *Le Figaro Littéraire*, 24/01/2002, p. 4.

qui caractérise ce sous-genre romanesque est riche : « sentimental » (renforcé par l'adjectif « hautement » qui exprime un degré supérieur), « fleur bleue », « romance d'amour », « mélo ». Ainsi, les écrivains désignés, Tanguy Viel (qui a publié en 2001 *L'Absolue perfection du crime*), Jean Echenoz (qui rend hommage à Jérôme Lindon en 2001 dans *Jérôme Lindon*), et Christian Gailly (à qui la critique est consacrée), masqueraient leurs romans sentimentaux sous le voile de l'avant-garde, ici symbolisée par *L'Amant* de Marguerite Duras. En fait, les écrivains contemporains détourneraient l'esthétique du Nouveau Roman, école littéraire autrement appelée « école du regard », et plus spécifiquement l'esthétique durassienne. Mais de Duras, ils ne conserveraient que le thème de la relation amoureuse et le registre mélodramatique et inventeraient ainsi ce que Besson, railleur, nomme, « l'école du regard amoureux ». L'adjectif « amoureux » opère ici comme un qualificatif très restrictif et nous pourrions donc comprendre la proposition « l'avant-garde la chambre » comme cela : les écrivains contemporains « chambrent » l'école du regard, c'est-à-dire qu'ils s'en moquent et la raillent, la détériorent tout en l'appauvrissant. Le champ du regard, que les écrivains du Nouveau Roman élargissaient à tous les objets, se rétrécit et ne porte plus que sur le domaine amoureux. Cette idée d'un appauvrissement est d'ailleurs figurée dans la référence au haïku, forme brève assimilée ici schématiquement à une forme pauvre. Cependant, celui qui raille, qui chambre, c'est encore une fois Besson qui semble suggérer, dans un jeu de mot, que les écrivains contemporains auraient pu « garder la chambre », et Duras aussi d'ailleurs.

Patrick Besson, au fil des articles, incarne le rôle du dissident et du railleur et propose toujours le versant négatif du stéréotype d'un style-Minuit qu'il présente ici comme mièvre et sentimental. Il faut préciser que cet article a été écrit juste après la mort de Jérôme Lindon, événement plutôt suivi dans la presse par des hommages et des messages d'encouragement à Irène Lindon. Dans ce contexte, l'article de Besson paraît cruel et cynique. Ce qui est sûr, c'est que cet article s'inscrit conjoncturellement dans le moment particulier d'une succession, que le critique perçoit comme un passage à vide dans l'histoire de la maison d'édition. L'article qu'il écrit au sujet de *Ne pas toucher* d'Éric Laurent, paru en 2002, est à ce titre éloquent :

Ne pas toucher appartient à la nouvelle catégorie littéraire dite du best-seller masqué. C'est une Série noire écrite dans l'esprit de la collection Harlequin, enveloppée dans le beau papier cristal de l'avant-garde. Guy des Cars passé à la moulinette des Éditions de Minuit. N'empêche : Jérôme Lindon aurait sans doute fait refaire *Ne pas toucher* à Éric Laurent. Après un début sur les chapeaux de roues, il y a un sérieux trou d'air au milieu du livre. Un peu comme si

Dostoïevski, en plein *Crime et Châtiment*, avait décrit pendant cent pages les parcs et jardins de Saint-Petersbourg.¹¹²

Dans ce passage, Patrick Besson, indirectement misogyne peut-être, s'en prend indirectement à la nouvelle éditrice à qui il reproche de ne pas être à la hauteur de l'exigence légendaire de Jérôme Lindon et reformule, en la développant, la comparaison des publications des Éditions de Minuit avec celles des Éditions Harlequin, reproche qui pourrait éventuellement se fonder sur le recueil de nouvelles *Envie d'amour*, de Cécile Beauvoir publié aussi en 2002¹¹³. Mais le critique choisit d'évoquer un roman d'Éric Laurent, *Ne pas toucher*, qualifié de roman de gare et de *best-seller* usant de ressorts narratifs traditionnels : histoire d'amour et enquête policière.

Selon Patrick Besson, Minuit vendrait donc comme de l'avant-garde ce qui ne serait qu'une littérature traditionnelle et médiocre de surcroît. Patrick Besson veut ici remettre en question l'assimilation systématique des Éditions de Minuit à l'avant-garde littéraire et l'évocation de Guy des Cars souligne le caractère traditionnel, voire conservateur, du style-Minuit.

2) Une « écriture blanche, frigide, anorexique »¹¹⁴

Dans les articles de Patrick Besson, une certaine représentation des Éditions de Minuit se donne à voir que l'on trouve parfois confortée dans la presse, par d'autres journalistes. Quand il dénonce, par l'exclamation et le jeu de mot « On est dans le mélo jusqu'au haïku ! », le caractère minimal de la langue Minuit, comparée à un haïku, il ne fait que reformulée un cliché souvent formulé dans la presse. Ainsi lisons-nous au sujet d'une traduction de la Bible par des écrivains contemporains¹¹⁵ que :

[C]e qu'apportent de nouveau les traducteurs rassemblés autour de l'écrivain Boyer et du prêtre Sévin, facétieux maîtres d'œuvre de cette Bible gadget, c'est cette écriture blanche, frigide, anorexique qui fait le bonheur des éditions de Minuit et de P.O.L.¹¹⁶

La triple qualification de l'écriture par les adjectifs « blanche », « frigide », « anorexique » s'offre comme une énumération de parasynonymes. Pourtant, si la désignation d'« écriture blanche » fait référence au degré zéro de l'écriture, à cette « sorte de langue

¹¹² Patrick Besson, « La Maîtrise d'Éric Laurent », *Le Figaro*, 24/01/2002, p. 4.

¹¹³ À ce sujet, voir l'annexe 3.

¹¹⁴ Sébastien Le Fol et Sébastien Lapaque, « L'évangile selon sainte Mode : l'impossible défi d'un texte rajeuni », *Le Figaro*, 13/09/01.

¹¹⁵ *La Bible, nouvelle traduction*, Paris, Bayard, 2001.

¹¹⁶ Sébastien Le Fol et Sébastien Lapaque, « L'évangile selon sainte Mode », art. cit.

basique, également éloignée des langages vivants et du langage littéraire proprement dit »¹¹⁷ définie par Roland Barthes, les qualificatifs « frigides » et « anorexiques » ne font référence à aucun concept précis.

L'adjectif « frigide » est initialement synonyme de « froid » et les écritures Minuit seraient donc des écritures « froides ». Sans doute le journaliste évoque ici un sentiment du lecteur qui, à la réception du texte, ne ressentirait aucune émotion et, comme le dit l'expression figée, « reste froid ». Les textes publiés aux Éditions de Minuit et chez P.O.L. ne procureraient aucun sentiment aux lecteurs et, en ce sens, seraient des textes « frigides », c'est-à-dire, selon la deuxième acception du terme, des textes peu sensibles qui ne ressentent pas l'orgasme ou, plutôt, qui ne le font pas ressentir.

Quant à l'usage de l'adjectif « anorexique » pour qualifier les écritures de Minuit ou de P.O.L., il est plus difficile encore à expliciter. Comment dans la constitution de la liste ternaire qui oppose des adjectifs glisse-t-on de « frigide » à « anorexique » ? Freud avait mis au jour le lien entre une libido encore insatisfaite chez les jeunes femmes, une forme de frigidité, donc, et la maladie de l'anorexie. Il écrit ainsi en 1895 :

La névrose alimentaire dite anorexie peut se comparer à la mélancolie. L'anorexie mentale des jeunes filles, qui est un trouble bien connu, apparaît, après observation poussée, comme une forme de mélancolie chez les sujets à sexualité encore inachevée. La malade assure alors ne pas manger seulement parce qu'elle n'a pas faim. Il y a donc perte de l'appétit et, dans le domaine sexuel, perte de libido.¹¹⁸

Ainsi, il y aurait un lien logique mais non exprimé dans l'apposition des adjectifs « frigide » et « anorexique », reliés chacun à la question de la libido. Cependant, ce passage par la psychanalyse freudienne ne permet pas d'expliquer ce que serait cette écriture anorexique. Dans l'allusion à la maladie, il faut sans doute retenir les idées de minceur et d'ascétisme. L'écriture anorexique céderait parfois au trop-plein et à la digression, devenant alors boulimique ; mais elle se contenterait plus essentiellement d'un minimum et, de fait, serait toujours menacée par sa propre extinction.

Dans leur ouvrage sur les figures mythiques de l'anorexie, Ginette Rimbault et Caroline Eliacheff étudient la figure de Simone Weil et comparent sa prière

¹¹⁷ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. I, p. 169-225, ici p. 217.

¹¹⁸ S. Freud, « Manuscrit G », cité par Ginette Rimbault et Caroline Eliacheff, *Les Indomptables, figures de l'anorexie* [1989], Paris, Odile Jacob, 2001, p. 39.

Que je sois hors d'état de faire correspondre à aucune de mes volontés aucun mouvement du corps, aucune ébauche même de mouvement, comme un paralytique complet. Que je sois incapable de recevoir aucune sensation.¹¹⁹

à l'écriture de Beckett :

Toute l'œuvre de Beckett évolue avec un raffinement quasi janséniste vers une description de plus en plus dépouillée et grinçante de la condition humaine. La « minceur presque inexistante » de ses dernières œuvres rend encore plus évidente la dépersonnalisation progressive, le désêtre [*sic*] auquel aboutissent ses personnages.¹²⁰

L'écriture anorexique se caractériserait donc par un dépouillement, c'est-à-dire un effacement progressif des traits de littérarité dans la langue et c'est ce trait qui est retenu dans la construction du stéréotype d'un style-Minuit. Bien que les critiques journalistiques, Sébastien Le Fol et Sébastien Lapaque, emploient sans doute cet adjectif pour le simple plaisir d'une rhétorique au rythme ternaire grâce à la succession redondante de « blanche », « frigide », et « anorexique », je voudrais explorer plus avant cette idée d'un style-Minuit anorexique. En effet, il me semble que si l'image est donnée de manière péjorative par les journalistes, elle correspond pourtant à une spécificité stylistique réelle des écritures Minuit.

Cette « minceur presque inexistante » d'une langue qui voudrait faire oublier son caractère littéraire a été étudiée par Isabelle Meuret dans un essai intitulé *L'Anorexie créatrice*¹²¹ dans lequel elle se penche sur ce qu'elle nomme « la taille zéro de l'écriture », selon une référence explicite au « degré zéro de l'écriture » barthésien :

Anorexie et écriture tendent vers un équilibre, comme les deux plateaux d'une balance qui chercheraient une stabilité toujours fragile. L'inconstance de l'organisme et la pénurie de nourriture engendrent l'affluence des mots. À moins que ce soit le trop-plein d'écriture qui grève l'organisme d'une implacable famine. [...] Contre les dérèglements thymiques, l'anorexique se construit un corps sans organes, tel que l'a décrit Deleuze. [...]

Écrire, c'est éviter de mourir de faim, même si ce n'est pas une échappatoire, mais une autre façon de participer à l'effort de l'être pour se maintenir en vie. Affamés parce qu'ils n'ont pas trouvé de quoi se repaître, jamais rassasiés car la vie toujours manque de saveur, les anorexiques font de leur expérience de la faim une réalité visible. Deleuze met en garde contre l'erreur qui consiste à croire que l'écriture, ligne de fuite – comme l'anorexie – consiste à s'esquiver,

¹¹⁹ Simone Weil, *Cahiers V*, reproduit dans Simone Petrement, *La Vie de Simone Weil, 1934-1943*, t. II, Paris, Fayard, 1973, p. 443-444. Cité par Ginette Raimbault et Caroline Eliacheff, *Les Indomptables*, op. cit., p. 224.

¹²⁰ Ginette Raimbault et Caroline Eliacheff, *Les Indomptables*, op. cit., p. 226.

¹²¹ Isabelle Meuret, *L'Anorexie créatrice*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006.

car « fuir, au contraire, c'est produire du réel, créer de la vie, trouver une arme ».¹²²

[...] D'une part, il règne dans la création artistique une volonté d'être au monde, d'exister en réinventant ses propres lois ; d'autre part, l'anorexie, du fait de la décadence vers un état d'apesanteur extrême, tend vers l'anéantissement total. L'écriture glisse vers son degré zéro ; l'anorexie tend vers l'intensité zéro du corps. La *taille zéro de l'écriture* scelle l'alliance de ces deux lignes de fuite.

Dans l'anorexie apparaît la finitude de l'être. Le corps sans organes est une esquisse de la mort, mais il est aussi « désir », qui va jusqu'à « tantôt désirer son propre anéantissement, tantôt désirer ce qui a la puissance d'anéantir. »¹²³ La *taille zéro de l'écriture*, parce qu'elle allie création artistique et performance funeste, procède d'une eschatologie où la mort s'apprivoise par le jeu, le mime, au point de devenir une façon de vivre et d'échapper à l'angoisse de l'inconnu. L'écriture serait l'extériorisation de l'expérience intérieure de la faim.

Pour comprendre l'écriture anorexique, il n'est bien sûr pas question de s'interroger sur une éventuelle anorexie – au sens propre – des écrivains Minuit. Cependant, les silhouettes « élancées » de Jérôme et Irène Lindon, ainsi que le peu de volume de la plupart des romans publiés aux Éditions de Minuit qui comptent souvent moins de cent cinquante pages, semblent maintenir, dans une contiguïté métonymique, le mythe de la maigreur des écritures Minuit que l'on trouvait d'ailleurs sous-jacent dans le choix du Marly et du Lina's comme les emblèmes d'un style de vie Minuit.

Ce mythe d'une écriture anorexique est fortement lié sans doute à la figure tutélaire de Beckett qui plane encore aujourd'hui sur les Éditions de Minuit. L'écrivain au visage d'oiseau, au profil émacié et au corps longiligne ressemble à ses œuvres qui s'inscrivent, selon le stéréotype, dans le prolongement de son apparence. Plus largement, l'ensemble des textes publiés aux Éditions de Minuit après Beckett poursuivraient, selon un imaginaire journalistique, cette écriture beckettienne où le personnage

tel l'anorexique, se désagrège, se morcèle, se rebelle contre son état larvaire et tente de n'être qu'esprit mais en vain. Comme l'anorexique qui tente d'effacer son corps et se retrouve in fine envahie par un imaginaire saturé de nourriture et de chair, le héros beckettien est réduit à n'être qu'un corps inlassablement et minutieusement disséqué, révélant ses projections dantesques. Pour Didier Anzieu, celui-ci possède « une structure psychique inconsistante, un corps délirant, un appareil à penser tordu »¹²⁴. L'œuvre du génie irlandais souffre d'anorexie dans son déchirement entre obsessions mortifères et convulsions langagières. Ou, comme le remarque Édith Fournier dans sa présentation du texte, le parcours beckettien va « du

¹²² Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 60.

¹²³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 203-204.

¹²⁴ Didier Anzieu, *Beckett*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1999, p. 282-283.

foisonnement verbal à une ultime raréfaction du langage »¹²⁵. Œuvre écorchée et torturée, mais dont l'écho final est sobre et dépouillé, proféré en quelques bribes.

Anzieu met en relief la répétition paradigmatique de l'écriture beckettienne riche en soliloques et caractérisée par une concision ou « sobriété » de style réactive à l'alcoolisme de l'auteur¹²⁶. Évelyne Grossman souligne elle aussi l'évolution créatrice de Beckett « vers une plus grande pauvreté de moyens d'expression, une prédilection de plus en plus affirmée pour l'énoncé à peine proféré, tout en insistant sur l'usage, chez Beckett, de « ces jeux de mots calamiteux, ces calembours résolument pitoyables »¹²⁷ ».¹²⁸

L'écriture anorexique de Beckett, qui donne l'impression « d'une indécision, d'une absence de contours, d'une abstention de moyens formels »¹²⁹, aurait envahi, après lui, l'ensemble du catalogue Minuit. Les romans de Minuit se déclinaient tous dans une écriture anorexique qui répondrait à un principe de discipline : il s'agirait d'atteindre un idéal esthétique par la maîtrise de sa pratique. Le style-Minuit répondrait aux principes de la règle et de la rigueur, de l'ascèse en somme, et s'offrirait comme une radicalisation du degré zéro de l'écriture.

Cependant, l'apposition dans la presse des trois adjectifs « blanche, frigide, anorexique », matérialise, par la gradation, une métamorphose progressive de l'écriture blanche en écriture anorexique et il y aurait donc des degrés de réalisation de l'écriture blanche dont l'écriture anorexique serait la radicalisation. Pourtant, ces catégories posent le problème de leur pertinence à l'heure où le concept même d'écriture blanche est discuté. Julien Piat, après avoir cherché à délimiter précisément les critères stylistiques des écritures blanches (utilisation du présent, minimalisme de la référenciation mis en œuvre par l'usage récurrent des verbes avoir et être, refus de la métaphore et de l'analogie...), souligne l'impossibilité d'« assigner trop de traits formels à une écriture qui, précisément, se voudrait par nature indescriptible »¹³⁰. Il conclut alors que

[l']écriture blanche apparaît [...] comme une sorte de mythe critique : le corpus que Barthes convoque peut paraître quelque peu étroit, trop étroit pour être représentatif de l'époque et tenir lieu de devenir ultime de la littérature ; la définition qu'il donne de la notion peut sembler trop vague ; son évaluation historique trop limitée [...]. Il n'en reste pas moins que la quête d'une « écriture blanche » est une

¹²⁵ Samuel Beckett, *Proust*, trad. et préface d'Édith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 9.

¹²⁶ Didier Anzieu, *Beckett*, op.cit., p. 282.

¹²⁷ Évelyne Grossman, *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 51 et 53.

¹²⁸ Isabelle Meuret, *L'Anorexie créatrice*, op. cit., p. 52-53.

¹²⁹ Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités, Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 257.

¹³⁰ Julien Piat, « Roland Barthes et la langue littéraire vers 1960 », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 491-534, ici p. 503.

caractéristique majeure de la langue littéraire dans les années 1950-1970, dans sa tendance à faire du minimalisme un mode de textualité compatible avec la situation incommode qui est celle de la littérature depuis la guerre.¹³¹

Pourtant, et malgré le flou définitionnel, le mythe critique est largement réactualisé aujourd'hui dans la presse comme si les écrivains contemporains publiés chez Minuit ne quittaient pas ce projet de réaliser une littérature blanche. Certes, cette tentation de l'écriture blanche initiée par le Nouveau Roman est prolongée chez les romanciers nés dans les années 1950-1960 :

À comparer [...] les romans de Christian Gailly, Jean-Philippe Toussaint ou Jean Echenoz, on est [...] frappé d'y retrouver les traits grammaticaux de cette autre distance que Barthes supposait, trente ou quarante ans plus tôt, derrière l'écriture blanche. Mais nous ne sommes pas n'importe où, et cette conscience des écritures passées s'affiche aux Éditions de Minuit, comme pour prolonger le souffle avant-gardiste d'une maison associée pour toujours au Nouveau Roman, un souffle qu'elle partage aujourd'hui avec P.O.L., les Éditions Verticales et d'autres [...]¹³²

Cependant, la génération qui m'intéresse, malgré une « conscience des écritures passées », ne s'inscrit pas nécessairement dans la continuité d'une écriture blanche ou tout du moins ne se pense-t-elle pas comme une variation sur le thème de l'écriture blanche. La presse pourtant la rattache encore à cette préoccupation et le style de Tanguy Viel représenterait le style-Minuit dans son ensemble parce qu'il serait caractérisé par un « resserrement extrême ». Autrement dit, le style de Tanguy Viel serait exemplaire de ce qui s'écrit aux Éditions de Minuit dans la mesure où il tendrait à la blancheur et au minimal :

Paupières tombantes, cheveux courts en bataille, oreilles pointues, Tanguy Viel a l'air d'un elfe. Son style aussi est aérien ; épuré, éthéré, resserré à l'extrême. Tout ce qu'on aime chez Minuit, en somme.¹³³

Ce dernier exemple témoigne encore du fait que le style-Minuit est représenté dans la presse de la même façon qu'il l'a été dans l'histoire littéraire à la fin des années 1990 par Fieke Schoots. Les journalistes de presse, loin de renouveler la perception des styles des écrivains contemporains publiés aux Éditions de Minuit, en propose des images éculées et par ailleurs contestées par les universitaires. Lorsque les journalistes veulent donner une image d'ensemble du style-Minuit, ils activent des clichés, souvent discutés par les universitaires. Ainsi l'objet sociocritique du style-Minuit, dans ses réalisations journalistiques actuelles,

¹³¹ *Ibid.*, p. 503-504.

¹³² Julien Piat, « Roland Barthes et la langue littéraire vers 1960 », *op. cit.*, p. 533.

¹³³ Nicolas d'Estienne d'Orves, Sébastien Lapaque, Sébastien Le Foi, Anthony Palou, « Les nouveaux visages du romans français », *Le Figaro*, 11/12/01, p 31.

échappe à toute définition précise. Il n'est perçu que selon des clichés qui sont autant de prêts à penser.

Le style-Minuit dans la presse, aperçu général

Au terme de ce parcours – non exhaustif – dans la presse, une typologie du style-Minuit peut être établie :

Cliché négatifs du style-Minuit comme objet sociocritique	Clichés positifs du style-Minuit comme objet sociocritique
un style homogène d'un auteur à l'autre	un style à rebrousse-poil qui propose discrètement des traits avant-gardistes
un style artisanal et laborieux	un style exigeant, haute couture
un style qui ne reflète aucun engagement politique	
un style « anorexique » dont le symbole serait le Lina's ou le Marly	un style inscrit dans la lignée de celui du Nouveau Roman
un style mièvre	
un style hermétique destiné à une élite	

Cette typologie du style-Minuit, loin de rendre compte d'une réalité stylistique, donne des indications sur la manière dont ce style se construit, socialement, comme un stéréotype. Les clichés, relevés dans les critiques littéraires et reformulés dans le tableau ci-dessus, permettent de construire un « objet mental préformé »¹³⁴ dont j'ai voulu ici rendre compte en me situant à la croisée de perspectives stylistique et sociologique, considérant « le stéréotype comme un relais essentiel du discours qui l'énonce avec son en-dehors, avec la rumeur anonyme d'une société et de ses représentations. »¹³⁵

¹³⁴ Éric Bordas, « Le cliché du "style" », art. cit., p. 145.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 144.

Le style-Minuit est finalement un stéréotype construit par la presse en une série de clichés et de métonymies qui construisent les « axes mêmes d'une culture, d'une idéologie à partir de laquelle, avec laquelle ou contre laquelle nous ne cessons de nous définir, en des discours d'indépendance ou de soumission, plus ou moins contrôlés. »¹³⁶ Penser le style-Minuit par le biais du style de chacun des écrivains : un régime de singularité qui impose une image de marque Minuit.

IV. Le style-Minuit en régime de singularité

Définir le régime de singularité

J'ai montré jusqu'à présent que les critiques littéraires, à quelques exceptions près, construisent l'image de marque de la maison et le stéréotype d'un style-Minuit qui serait partagé par l'ensemble des écrivains de la maison. Mais, la construction de l'image de marque de la maison se fonde aussi sur la valorisation de chacun des auteurs Minuit.

En effet, en soulignant la singularité de chaque écrivain et en affirmant la qualité de leur style, les critiques confortent indirectement la valorisation du collectif que constitue la maison d'édition. Or, dans la mesure où les critiques ont davantage l'occasion d'écrire un papier sur la dernière publication d'un auteur en particulier plutôt que sur la maison d'édition en général, c'est le « régime de singularité », tel qu'il a été analysé par Nathalie Heinich¹³⁷, qui assied dans la presse l'image de qualité des Éditions de Minuit.

D'ailleurs, sur leur site internet, les Éditions de Minuit, qui mettent en ligne des revues de presse sélective et uniquement élogieuse pour chaque publication¹³⁸, fondent leur image sur ce « régime de singularité », défini comme « un système de valorisation, basé sur une

¹³⁶ Éric Bordas et Catherine Rannoux, « Avant-propos », dans Éric Bordas et Catherine Rannoux (dir.), *Clichés et Clichages*, op. cit., p. 3.

¹³⁷ Voir notamment Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh, Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

¹³⁸ La consultation des revues de presse sur le site des éditions révèle une série de discours élogieux, qui émanent d'une sélection d'articles. Mais, que l'on veuille bien se pencher sur la revue de presse que j'ai constituée et l'on découvrira que toutes les critiques ne sont pas si dithyrambiques à l'égard des publications Minuit. Cependant, la revue de presse de Laurent Mauvignier est globalement dythirambique : sur plus de soixante articles, seule une critique, celle de Patrick Besson, « Le thriller sentimental de Laurent Mauvignier », attaque réellement *Ceux d'à côté*. En outre, on trouve deux critiques (Patrick Lançon, « Mauvignier sans fleur au fusil », *Libération*, 03/09/09 et Robert Solé, « Mauvignier exhume avec force les fantômes de la guerre d'Algérie », *Le Monde des Livres*, 28/08/09, p. 3.) sur dix qui ne condamnent pas mais émettent quelques réserves ponctuelles (et qui concernent d'ailleurs le « style » de l'auteur) à l'égard *Des Hommes*. Cependant, la très grande majorité des critiques est élogieuse et contribue à constituer l'image de marque de l'auteur et, par-là, des éditions.

éthique de la rareté, qui tend à privilégier le sujet, le particulier, l'individuel, le personnel, le privé »¹³⁹. Mais, de ce régime de singularité, l'internaute reconstruit une perception globale de la maison d'édition selon un

régime de communauté (...) basé sur une éthique de la conformité, qui tend à privilégier le social, le général, le collectif, l'impersonnel, le public. (...) (tant il serait injuste que tous les membres d'une même communauté ne bénéficient pas des mêmes chances).¹⁴⁰

Ainsi, l'image de marque de chaque auteur Minuit et, dans un second temps, celle de la maison elle-même, est bâtie dans la presse et largement consolidée sur le site des Éditions de Minuit. En effet, une fois diffusés sur la toile, les articles ne s'inscrivent plus dans une temporalité de l'éphémère, mais acquièrent au contraire une durée de retentissement théoriquement illimitée. En outre, la multiplication des articles laudatifs renforce l'image de marque de la maison quand un article élogieux, lu isolément dans le journal, ne saurait affirmer avec autant de force la qualité d'une publication. Par la mise en ligne des revues de presse, la maison d'édition récupère le discours journalistique et prend elle-même en charge la construction de son image de marque. Jouant à la fois des régimes de singularité et de communauté, elle s'autoproclame garant d'un véritable label littéraire.

Pierre Bourdieu affirmait, bien avant l'ère numérique, que « les critiques font la maison en lui faisant crédit »¹⁴¹. La formule est d'autant plus significative qu'elle utilise une métaphore commerciale (« faire crédit ») pour expliquer l'influence des journalistes sur la vie des maisons d'édition. Les journalistes « font » les éditeurs, c'est-à-dire qu'ils leur permettent de se construire sur le plan économique et d'exister dans le champ social (mais ils ont aussi sans doute le pouvoir de les défaire et de les anéantir). Les critiques littéraires sont des discours influents sur lesquels la maison d'édition Minuit assied sa notoriété et celle de ses auteurs, qui sont de véritables marques de fabrique. Précisons à ce sujet que les Éditions de Minuit, depuis leur association systématique au Nouveau Roman, n'ont guère de difficulté à asseoir leur notoriété. Dans *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Pierre Bourdieu nous permet de comprendre comment la mise en valeur actuelle de la maison se fonde sur les éloges antérieurs qui lui ont été adressés :

Le vieillissement advient aux entreprises et aux auteurs lorsqu'ils demeurent attachés (activement ou passivement) à des modes de production qui, surtout s'ils ont fait date, sont inévitablement datés ; lorsqu'ils s'enferment dans des schèmes de perception ou

¹³⁹ Nathalie, Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 11.

¹⁴⁰ Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, op. cit., p. 11-12.

¹⁴¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 244.

d'appréciation qui, convertis en normes transcendantes et éternelles, interdisent d'accepter ou même d'apercevoir la nouveauté. C'est ainsi que tel marchand ou tel éditeur qui a joué un moment un rôle de découvreur peut se laisser enfermer dans le *concept institutionnel* (tel que « Nouveau Roman » ou « nouvelle peinture américaine ») qu'il a lui-même contribué à produire, dans la définition sociale par rapport à laquelle se déterminent les critiques, les lecteurs et aussi les auteurs plus jeunes qui se contentent de mettre en œuvres les schèmes produits par la génération des initiateurs.¹⁴²

Pour le sociologue, c'est à une valorisation par « distinction » que prétend toute œuvre d'art et le « but de chaque producteur culturel (intellectuel, scientifique, artiste, écrivain, journaliste, critique d'art) [est] d'obtenir le monopole de la légitimité et des instances de légitimation¹⁴³. » Or, les Éditions de Minuit bénéficient d'emblée d'une légitimation qu'elles n'ont plus qu'à faire durer.

Cependant, décrire la manière dont les Éditions de Minuit sont perçues dans la presse entre 1999 et 2009 relève d'une démarche de sociologie des représentations, dérivée de la sociologie de la réception. À ce sujet, Nathalie Heinich, dans *La Sociologie de l'art*, précise que :

l'activité des critiques peut faire l'objet d'une sociologie de la réception, et non plus seulement d'une « histoire de la fortune critique » telle qu'elle se pratique traditionnellement dans les études littéraires. Il peut s'agir de mettre en évidence, dans la continuité des travaux de Pierre Bourdieu, le lien entre la position sociale ou politique des critiques et leur prise de position esthétiques [...]. Mais il peut s'agir aussi, dans une perspective d'anthropologie des valeurs, de dégager les types de régimes évaluatifs mis en œuvre par les commentateurs.¹⁴⁴

Au cours de ce travail, j'explorerai essentiellement la seconde piste esquissée par Nathalie Heinich et je dégagerai les critères qui structurent, dans la critique, le « régime évaluatif » des œuvres Minuit.

Dans cette entreprise, je me pencherai sur les revues de presse constituées par mes soins pour les cinq auteurs du corpus. Je m'intéresserai successivement aux critiques relatives à Laurent Mauvignier et à Éric Chevillard et à la manière dont elles construisent le régime évaluatif global des Éditions de Minuit. J'ai choisi de commencer par l'étude de la revue de presse de ces deux écrivains parce que les noms propres « Mauvignier » ou « Chevillard » contiennent déjà, pour les journalistes en cause, une promesse de qualité,

¹⁴² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 259-260.

¹⁴³ Matthieu Béra, Yvon Lamy, *Sociologie de la culture*, Paris, Arman Colin, 2008, p. 194.

¹⁴⁴ Nathalie Heinich, *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001, p. 61.

formulée distinctement dans le titre de certaines critiques mises en ligne¹⁴⁵. Lorsque *Sans l'orang-outan* de Chevillard paraît en 2007, Aurélie Djian intitule sa chronique littéraire « Éric Chevillard, à quatre mains »¹⁴⁶. Le nom de l'auteur occupe la première position du titre et est accolé, de manière parataxique et sans lien sémantique évident, au syntagme « à quatre mains ». « Éric Chevillard » apparaît dans ce titre comme une étiquette garantissant la qualité de ce quatre mains. Le nom fonctionne de la même façon comme une certification de qualité dans le titre « Chevillard, son cook fait rire »¹⁴⁷, article écrit au sujet du roman *Les Absences du Capitaine Cook*.

On observe le même fonctionnement du nom « Mauvignier », qui est devenu à lui seul un argument de qualité. En 2005, lorsque paraît *Le Lien*¹⁴⁸, le nom propre « Mauvignier » contient déjà une promesse de qualité ; il est devenu une véritable marque de fabrique comme l'atteste le titre d'un article de Christian Sauvage¹⁴⁹ : « Le miracle Mauvignier », où le nom propre devient l'expansion du substantif « miracle ». Le syntagme « miracle Mauvignier », ressemble à un nom épithète qui désignerait simultanément deux réalités indissociables, soulignées par l'allitération en [m]. Le nom Mauvignier garantirait à lui seul le miracle renouvelé roman après roman dans « la sainte chapelle des Éditions de Minuit¹⁵⁰ ». Associer le nom d'un auteur à un terme qui évoque un phénomène religieux et mystique inexplicable, c'est faire peu de cas du travail de l'auteur et de l'effort qui est le sien pour composer son texte dans son atelier (dimension sur laquelle Laurent Mauvignier insiste pourtant beaucoup dans son métadiscours) et, de là, renforcer le mythe de l'auteur génial et inspiré. Ainsi, le nom Mauvignier semble à lui seul garantir le miracle. La mention de ce titre sur le site des Éditions de Minuit est d'autant plus remarquable qu'il est le seul qui ait été reporté pour les revues de presse des textes *Le Lien*, *Dans la foule* et *Des Hommes*.

Laurent Mauvignier et Éric Chevillard sont aujourd'hui les deux noms des Éditions de Minuit, ceux qui sont leur sont le plus immédiatement associés – d'ailleurs, lorsque leurs livres sont vendus en librairie, ils sont partiellement recouverts de larges bandeaux bleus sur lesquels se détachent en gros caractères blancs leur nom, pourtant déjà précisé sur la une de couverture. Selon Gérard Leclerc « [l]e nom d'auteur, une fois qu'il a figuré comme « logo »

¹⁴⁵ Un certain nombre de critiques sont malheureusement mises en ligne sans leur titre. L'ensemble des articles de la revue de presse d'*Oreilles rouges* et de *Démolir Nisard* proposent ainsi des articles non titrés.

¹⁴⁶ Aurélie Djian, « Éric Chevillard à quatre mains », *Le Monde des Livres*, 02/11/07, p. 4.

¹⁴⁷ Jean-Baptiste Harang, *Libération*, 15/02/01.

¹⁴⁸ Laurent Mauvignier, *Le Lien*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

¹⁴⁹ « Le miracle Mauvignier », *Le Journal du Dimanche*, 03/04/05. Article disponible sur le site des Éditions de Minuit.

¹⁵⁰ Jacques-Pierre Amette, « Mauvignier, tombeau pour un soldat perdu », *Le Point*, n° 1928, 27/08/09, p.78.

et comme « marque » sur un énoncé, sur un texte, sur une œuvre, reconnus ensuite comme étant de grande qualité, vaut comme gage de qualité future. »¹⁵¹ Dans le cas d'Éric Chevillard, pour le citer à nouveau, un consensus de la critique qui reconnaît la qualité de ses textes, s'est très vite établi. La réception unanime des premiers textes de l'auteur influe probablement sur la réception des romans suivants.

Pourtant, Éric Chevillard et Laurent Mauvignier ne sont pas les seuls représentatifs de l'esthétique promue chez Minuit aujourd'hui. D'ailleurs, sur leur site, les Éditions de Minuit cherchent à faire valoir tous leurs auteurs et une page est équitablement attribuée à chacun, sur laquelle figurent une brève présentation biographique ainsi qu'une bibliographie. Chaque écrivain contribue, par le régime de singularité, à construire le stéréotype d'un style-Minuit et c'est pourquoi je consacrerai donc quelques pages à la représentation des styles de Marie NDiaye, Tanguy Viel et Éric Laurent. Chacun d'entre eux est caractérisé par les journalistes selon un cliché qui permet de mieux saisir le stéréotype du style-Minuit : Marie NDiaye sublime l'écriture en un « grand art », Tanguy Viel est l'écrivain « virtuose » et « formaliste » et Éric Laurent crispe parfois les journalistes tant il incarne la préciosité d'un style-Minuit.

A. Laurent Mauvignier : « ce qu'on pourrait appeler un style »¹⁵²

Au sujet de la critique littéraire, il est possible de considérer, à l'instar d'Antoine Compagnon, qu'elle

apprécie, [...] juge, [...] procède par sympathie (ou antipathie), par identification et projection : son lieu idéal est le salon, dont la presse est un avatar, non l'université ; sa forme première est la conversation.¹⁵³

C'est pourtant bien au cœur de ces bavardages bruyants qui échappent à « l'évaluation argumentée »¹⁵⁴ que s'apprécie en tout premier lieu la valeur littéraire des textes contemporains. Or, comme le note Éric Bordas, « le critère du style » [...] « reste premier dans la réception critique d'une œuvre »¹⁵⁵, c'est-à-dire que pour être retenue par la critique une

¹⁵¹ Gérard Leclerc, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 50.

¹⁵² Jean-Claude Lebrun, « Laurent Mauvignier : une insurmontable solitude », *L'Humanité*, 21/09/2000. Toutes les occurrences du mot « style », de ses dérivés et des paronymes sont recensées dans l'annexe 6, « Comment les journalistes parlent-ils du style de Laurent Mauvignier ? ».

¹⁵³ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 20.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 267.

¹⁵⁵ *Le Monde*, 17/02/06. Cité par Éric Bordas dans « Style », *un mot et des discours*, op. cit., p. 53.

œuvre devrait avoir du style, autrement dit être écrite dans une langue « qui configure l'événement »¹⁵⁶ langagier. Selon un avis partagé par l'ensemble de la critique, les romans de Laurent Mauvignier sont écrits dans une langue remarquable, ce qui leur confère une forte « valeur ajoutée » – puisque le terme de « valeur » requiert bien des connotations économiques. Dès la parution de *Loin d'eux* en 1999, Jean-Baptiste Harang souligne « cette écriture maîtrisée par l'auteur¹⁵⁷ » tandis que Fabrice Lanfranchi remarque un « travail quasi brutal sur la langue¹⁵⁸ ».

Je voudrais ici étudier la manière dont s'est construit, dans la critique journalistique, ce consensus autour de la grande valeur des textes de Laurent Mauvignier, auteur considéré quasi-unaniment comme majeur. Afin de comprendre comment le seul patronyme «Mauvignier» est devenu synonyme de qualité stylistique – et donc par synecdoque de qualité romanesque – j'analyserai les extraits de critiques dans lesquelles le mot « style » ou ses dérivés apparaissent¹⁵⁹ et j'interrogerai la manière dont la presse parle du style de Mauvignier. Mêlant une stylistique de la critique à une sociologie du goût, il m'importera de dégager les mythologies¹⁶⁰ activées dans les mentions du mot « style » et d'expliquer pourquoi la pratique stylistique spécifique de Laurent Mauvignier pourrait exemplifier la notion plus large de style.

1) Détours métaphoriques : un style entre mélange et organique, prouesse et naufrage.

Le style, probablement impossible à définir, est le plus souvent perçu par le philtre de la métaphore qui s'offre comme une figure de rhétorique apparemment capable d'en rendre compte. Dans notre corpus, la lexie « style » fait à plusieurs reprises l'objet d'un développement métaphorique.

¹⁵⁶ Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 14.

¹⁵⁷ Jean-Baptiste Harang, « Je t'aime, je te hais », *Libération Livres*, 27/05/99, p. 4.

¹⁵⁸ Fabrice Lanfranchi, « Deux livres pour dire la peur de l'absence », *L'Humanité*, 8/04/99. Article disponible sur le site du journal.

¹⁵⁹ Se reporter à l'annexe 6.

¹⁶⁰ J'emploie le terme « mythologie » dans un sens barthésien, réactualisé par Éric Bordas dans « *Style* », *un mot et des discours*, op. cit., p. 19 : « On se propose d'étudier le fonctionnement général d'[un] stéréotype intellectuel [manifesté dans les usages de la lexie « style »], dans une perspective culturelle très large, puis de chercher à comprendre comment et pourquoi ce lieu commun a trouvé dans le cliché énonciatif du mot *style* un aboutissement parfait, qui lui assure sa force vive. On pense au projet de Roland Barthes : "C'est donc une image que je veux interroger ou, plus exactement, une vision : comment voyons-nous le style ? Quelle est l'image du style qui me gêne, quelle est celle que je souhaite ?" (Roland Barthes, « Le style et son image » [1969], *Œuvres complètes*, op. cit., t.III, p. 972-981, ici p. 972). Étudier, en somme, les usages d'une mention récurrente, images d'une vision, et, ce faisant, retracer l'archéologie d'une confusion autour d'un incertain référent devenu référence absolue. »

Le mot « style » s'impose lorsque la langue de Laurent Mauvignier est commentée, mais celui-ci est toujours spécifié par une expansion du GN. Au moment où les critiques cherchent à préciser le sémantisme du terme « style », les images métaphoriques interviennent.

Dans *Le Magazine Littéraire*, Marie-Laure Delorme considère ainsi que

[l]e style, mélange de lutte oral-écrit, de répétitions nécessaires, de fureur contenue, se révèle une prouesse. Il y a des passages magnifiques.¹⁶¹

Après avoir reconnu le style de *Seuls*¹⁶², la critique cherche à en décrire la spécificité dans un groupe apposé attributif : « mélange de lutte oral-écrit, de répétitions nécessaires, de fureur contenue ». Construite sur un rythme ternaire emphatique, cette apposition énumère les différents éléments qui composeraient le style, avant tout caractérisé par le « mélange », nom noyau mis en facteur.

Certes, il n'est pas rare de lire des désignations du « style » comme « mélange », c'est-à-dire du style comme amalgame, assemblage ou collage qui feraient tenir ensemble les constituants du divers et Marie-Laure Delorme recourt donc à une image souvent utilisée pour décrire la prose. Mais, dans le souci de définir le style, elle dégage les éléments qui auraient été associés par l'écrivain pour fonder ce « mélange » cohérent, remonte à l'origine du processus créatif pour retrouver les membres constitutifs de l'ensemble achevé. Jacques Dürrenmatt, dans *Bien coupé mal cousu*, rappelle que

[L]a production du texte, telle qu'elle est imaginée par Buffon ou Fénelon, consiste essentiellement à *rassembler des matériaux*¹⁶³, former un plan et introduire dans l'énoncé le principe fondamental qui va lui « donner vie », dont « comme du centre se répand la lumière.¹⁶⁴

Or, si le texte littéraire est perçu comme le résultat d'un assemblage, la critique devrait déceler dans l'objet fini les différentes pièces préalablement assemblées par l'auteur¹⁶⁵.

¹⁶¹ Marie-Laure Delorme, « Labyrinthe sentimental », *Le Magazine Littéraire* n° 428, février 2004, p. 74.

¹⁶² Laurent Mauvignier, *Seuls*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

¹⁶³ C'est moi qui souligne.

¹⁶⁴ Fénelon, *Lettre à l'Académie*, Droz, Genève, 1970, p. 55. Cité par Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé, mal cousu, De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1998, p. 6.

¹⁶⁵ C'est d'ailleurs sur cette idée selon laquelle le texte fini pourrait résulter du simple « mélange », au sens culinaire cette fois-ci, que se fonde le poème de Queneau apparenté à une recette de cuisine « Pour un art poétique (suite) » (in *Le chien à la mandoline*, Gallimard, 1969, *Œuvres complètes*, I, 1989, p. 270) : « Prenez un mot prenez-en deux/ faites les cuir'comme des œufs/ prenez un petit bout de sens/ puis un grand morceau d'innocence/ ... »

Cependant, constituer la liste des composantes du « mélange » est un exercice difficile. Comment en effet isoler les éléments pertinents ? Répondre à cette interrogation, ce serait trouver la recette du style.

Face à cette périlleuse énumération, Marie-Laure Delorme recourt encore par trois fois à la métaphore. En effet, l'énumération¹⁶⁶ est traversée par l'image du combat : la « lutte oral-écrit » trouve un écho dans le terme « fureur », tandis que se fait jour une opposition entre d'un côté, les « répétitions nécessaires » et de l'autre « la fureur contenue ». C'est peut-être ce point d'équilibre entre l'excès des répétitions multipliées et ce qui demeure réprimé qui autorise la critique à conclure sur ce constat une nouvelle fois métaphorique selon lequel le style serait « prouesse¹⁶⁷ ». Le substantif à connotation médiévale évoque avant tout l'exploit physique celui des preux et courageux chevaliers. L'image du combat est donc réactivée, qui permet de donner une idée des tensions qui parcourent la prose de Laurent Mauvignier.

Dans *Seuls*¹⁶⁸, le titre annonce d'emblée ces tensions, la contradiction, le point de rupture, puisque l'adjectif « seul » est étonnamment donné au pluriel alors qu'il évoque sémantiquement l'isolement et l'unique. La tension se prolonge dans le premier paragraphe de l'ouvrage traversé par la mise en balance d'un personnage unique désigné par le pronom « il » et d'« autres regards, d'autres attentes » que le protagoniste voudrait voir advenir. « Il a voulu les villes pour réapprendre à vivre. » : ainsi est inauguré le roman dans une mise sous tension du « il » avec la foule¹⁶⁹ multiple des villes. Ainsi observe-t-on que le « cliché énonciatif du mot « style »¹⁷⁰ est ici redoublé de deux images stéréotypées : celles du style comme une prouesse ou comme un combat.

Dans le quotidien *Les Échos*, Corinne Denaille a recours à d'autres images, qui sont de véritables clichés, définis par Riffaterre comme des « figures de style usées » :

La force du roman tient dans le point de vue et le style. La phrase chaotique lancée dans une course éperdue, sans une pause pour reprendre souffle, charrie de mot en mot cette brûlure de l'âme. Une

¹⁶⁶ Sur la description du style par le recours à l'énumération, voir l'article de Mathilde Bonazzi « La représentation du style de Sylvie Germain dans la critique littéraire ou le style inaperçu », dans Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), *La Langue de Sylvie Germain, "en mouvement d'écriture"*, art. cit. Article donné dans l'annexe 5.

¹⁶⁷ Associer le style de Laurent Mauvignier à une « prouesse », c'est bien sûr évaluer la valeur d'un « style » et faire de ce dernier, une nouvelle fois, un argument de la réussite du roman. C'est d'ailleurs ce qui explique la progression du texte vers ce nouveau jugement assertif : « Il y a des passages magnifiques. », dans lequel l'adjectif « magnifique » souligne l'approbation de la critique.

¹⁶⁸ Laurent Mauvignier, *Seuls*, op. cit.

¹⁶⁹ On retrouve cette insertion de personnages singuliers et seuls dont les voix se font entendre au sein de la foule dans le roman suivant : *Dans la foule*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

¹⁷⁰ Éric Bordas, « Le cliché du "style" », art. cit., p. 133.

seconde en suspens dans le vide de l'impossible douleur, elle tourne autour du foyer incandescent, revient en arrière, conjugue les temps passés de l'illusion d'un bonheur de carton, mais qui donnait quelques couleurs à la grisaille qui englue, emprisonne comme un brouillard funeste, jusqu'au naufrage¹⁷¹.

L'association de l'adjectif « éperdue » au substantif « course » par exemple relève de l'habitude langagière tandis que le groupe nominal « la brûlure de l'âme » révèle un usage conformiste et non renouvelé de la langue. Cependant, au-delà de l'usage de ces clichés discursifs, il est intéressant de constater que la description de la prose mauvignienne se fait par celle de la phrase. Ce serait en effet à l'échelle de la phrase que le style émergerait. Afin de caractériser « la » phrase de Laurent Mauvignier (le déterminant a ici une valeur générique puisqu'il s'agit en réalité de décrire ce qui est constant dans toutes les phrases de Laurent Mauvignier), Corinne Denaille file la métaphore maritime (« souffle », « charrie », « grisaille », « brouillard », « naufrage ») pour en souligner la dynamique. La métaphore filée de la course (« La phrase (...) lancée dans une course éperdue, sans une pause pour reprendre souffle ») ainsi que les verbes de mouvement (« charrie », « tourne autour », « revient en arrière ») confortent cette impression d'une phrase emportée dans l'agitation. Les réseaux métaphoriques suggèrent ici le mouvement désordonné, spirale, d'une phrase tautologique qui gravite « autour » d'un objet mais ne l'atteint pas, devenant ainsi « chaotique », c'est-à-dire sujette à un tohu-bohu originel. La phrase, chez Laurent Mauvignier, donnerait à voir le monstrueux d'un objet en cours de construction, ou plus exactement encore en état de déconstruction, et dont les différents membres ne seraient pas parfaitement mélangés. Au contraire, c'est le « processus de l'œuvre en mouvement » qui serait dégagé, c'est-à-dire « un ensemble complexe de processus, une activité de transformation et de singularisation de l'œuvre. »¹⁷²

Aimé Ancian, dans le *Magazine Littéraire*, reprend cette idée d'une prose qui, *Dans la Foule*, reflèterait un primitif chaos, un monde encore désordonné. Comme le fait Corinne Denaille, il choisit d'analyser les mouvements de la phrase, ses soubresauts et ses retours, pour montrer ce que serait le « style » de Laurent Mauvignier, caractérisé par la « non maîtrise » et le désordre feints. Paradoxalement, la « maîtrise stylistique » soulignée par Michèle Gazier dans *Télérama*¹⁷³ et la « tenue de style » commentée par Jacques-Pierre Amette dans *Le Point*¹⁷⁴ produisent, en négatif, l'effet d'une écriture qui échappe puisqu'elle

¹⁷¹ Corinne Denaille, « Cœur de porcelaine », *Les Echo*, n° 19116, 16/03/04, p. 15.

¹⁷² Anne Herschberg Pierrot, *Le Style en mouvement*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup », 2005, p. 181.

¹⁷³ Michèle Gazier, « Le poids des silences », *Télérama*, n° 2570, p. 46.

¹⁷⁴ Jacques-Pierre Amette, « Mauvignier, tombeau pour un soldat perdu », art. cit.

dépasse la grammaire traditionnelle, déborde les structures syntaxiques du bon usage et la limite de la phrase :

Car peu d'écrivains possèdent la maîtrise du monologue intérieur comme Laurent Mauvignier. Maîtrise qui prend la forme paradoxale d'une non-maîtrise : la phrase est lâche, elle se répète, s'interrompt, se reprend sans logique apparente. Ce style ne témoigne pas seulement d'un souci du réalisme – faire coller la phrase au rythme irrégulier de la pensée – il est le signe d'une méfiance à l'égard du réel, d'une remise en cause de la capacité de la fiction à ordonner le monde – raconter, à l'origine, c'est compter.¹⁷⁵

Aimé Ancien souligne la difficulté de la fiction à ordonner le monde, c'est-à-dire à en faire un inventaire juste et logique.¹⁷⁶ Selon les termes d'Henri Meschonnic, le texte est le lieu de rencontre du disparate et d'invention « des techniques de brouillage, de mixage. [II] fait apparaître la non-unité de l'unité. »¹⁷⁷ Chez Laurent Mauvignier, le roman dirait l'impuissance à agencer, à construire, à donner forme au chaos par une parole elle-même informe et chaotique donnée comme mélange de l'hétérogène. La langue demeurerait dans un état de brutalité originelle : c'est d'ailleurs cette idée qui se lit dans l'expression « brut de style » employée par Corinne Denaille.¹⁷⁸ L'écriture « brute de décoffrage », sans artifice et sans fioriture est particulièrement repérable dans ce roman où l'événement rapporté, le drame au stade du Heysel de Bruxelles le 30 mai 1985, relève à lui seul du chaos. De la même façon, dans le chapitre « Nuit » du roman *Des Hommes*, une écriture de la brutalité¹⁷⁹ est particulièrement perceptible.

Cette écriture « brute de style », proche de la sensation originelle, est décrite par Jérôme Garcin comme un « style organique » :

Laurent Mauvignier, fidèle à sa méthode endoscopique et à son style organique persiste à construire ses romans autour de longs monologues intérieurs.¹⁸⁰

Fidèle à sa méthode endoscopique et à son style organique il construit tous ses romans autour de longs monologues intérieurs.¹⁸¹

¹⁷⁵ Aimé Ancien, « Disparition du hooligan », *Le Magazine Littéraire*, n° 457, octobre 2006, p. 64.

¹⁷⁶ Il rappelle alors l'étymologie du verbe « conter » qui se confond initialement avec « compter » et signifie « énumérer, dresser la liste de ».

¹⁷⁷ Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988, p.100.

¹⁷⁸ Corinne Denaille, « Cœur de porcelaine », art. cit.

¹⁷⁹ L'écriture de la brutalité met en scène une pratique régressive de la langue, perceptible par exemple dans des structures phrastiques réduites à une seule lexie. La langue malmenée devient alors idiote, c'est-à-dire étymologiquement « singulière », et figure une appréhension instinctive du langage.

¹⁸⁰ Jérôme Garcin, « La mort voisine », *Le Nouvel Observateur*, 05/09/02, p. 129.

¹⁸¹ Jérôme Garcin, « Un roman choral de Laurent Mauvignier – Le stade de la honte », *Le Nouvel Observateur*, 14/09/06, p. 104.

Dans ces deux occurrences, on voit que le critique associe le mot « style » au déterminant possessif « son », soulignant ainsi sa valeur individualisante : le style serait par définition la propriété de l'écrivain, ce qui lui appartient en propre. L'adjectif possessif sous-tend ici une théorie du style comme marque de fabrique individuelle qui distingue et singularise.

On peut observer également comment le critique d'un article à l'autre, se cite lui-même et réactualise des articles antérieurement produits. En effet, les deux phrases dans lesquelles le mot « style » est utilisé sont quasiment identiques ; seule change la place des sujets et leur composition grammaticale – groupe nominal ou pronom – et les syntagmes verbaux – « persiste à construire » ou « construit ». Visiblement, l'image d'un « style organique » paraît judicieuse à Jérôme Garcin qui la réitère d'un article à l'autre. Mais qu'est-ce donc qu'un « style organique » ?

L'association métaphorique du style ou de l'écriture, ou plus généralement du livre, à l'organique bien sûr n'est pas nouvelle et nous la lisons non seulement chez les critiques mais aussi dans le métadiscours des écrivains, par exemple chez Flaubert :

Un livre est une chose essentiellement organique cela fait partie de nous-mêmes. Nous nous sommes arrachés du ventre un peu de tripes, que nous servons aux bourgeois.¹⁸²

Très récemment, Carole Martinez¹⁸³, lors d'une rencontre avec des lycéens¹⁸⁴, évoquait le processus d'écriture comme quelque chose d'organique qui viendrait du corps, et sa parole s'accompagnait à ce moment-là d'un ample geste de ses bras mimant le mouvement vers l'extérieur de ce qui est à l'intérieur d'elle-même, dans son ventre précisément.

Laurent Mauvignier lui-même, dans l'entretien qu'il a accordé à des étudiants de l'université de Poitiers le 6 avril 2000, précise :

Ces phrases-là [celles qui sont très longues, parfois étendues sur dix pages] sont effectivement écrites d'un seul jet. Ceci dit, il y a aussi des phrases plus courtes qui ont été rajoutées. Parce qu'il y a des moments où je pouvais tomber dans une illisibilité qui ne m'intéressait pas [...]. Mais je pense que le temps d'écriture est ressenti de la même manière chez le lecteur ; par exemple, il y a des accélérations qui sont valables pour tout le monde. Cela rejoint ce besoin d'empathie que je voulais chez le lecteur, parce que c'est une question rythmique aussi : créer

¹⁸² Flaubert, *Correspondances*, 1859, t. III, 1973, Paris, Gallimard, p. 305. Exemple cité dans *Le Trésor de la Langue Française*, article « organique ».

¹⁸³ Carole Martinez, *Le Cœur cousu*, Paris, Gallimard, 2007.

¹⁸⁴ Rencontre qui s'est déroulée le 07/06/10 au lycée Pierre-Paul Riquet de Saint-Orens de Gameville en Haute-Garonne.

des déflagrations, des mouvements d'accélération, des ralentissements, des effets de condensation... C'est quelque chose à la fois technique mais en même temps qui me paraît extrêmement important parce que c'est ce qui fait qu'un *livre est une chose organique vivante ou une chose un petit peu morte*.¹⁸⁵

Le texte littéraire serait organique, c'est-à-dire vivant – l'adjectif est donné comme un synonyme d'« organique » – car rythmé. Le caractère organique d'un texte naîtrait, selon les dires de l'auteur, d'un « tremblement qui surgit »¹⁸⁶, d'une « espèce de sensation, de mise en bouche qui fait qu'à un moment on parle. »¹⁸⁷ L'écriture ici se réfère explicitement au corps et aux sensations dont elle serait une émanation.

Ailleurs, dans *Le Matricule des anges*, Laurent Mauvignier, sans employer l'adjectif « organique », revient sur l'idée de la présence du corps dans l'écriture. Cette fois-ci cependant, il ne s'agit plus de transporter dans l'écrit le corps et le rythme de l'écrivain mais celui des personnages :

C'est comme si la langue véhiculait, charriait toutes les possibilités du personnage. C'est comme si la langue devenait son corps, son histoire. Elle doit porter tout ça, de manière physique.¹⁸⁸

Ainsi, le texte serait « relatif aux organes du corps, à leur activité, à leur fonctionnement, à leur vie »¹⁸⁹, c'est-à-dire que l'écrivain laisserait l'empreinte de son corps et de ceux de ces personnages dans un texte modelé à l'image du corps écrivant. Roland Barthes, dans « De la parole à l'écriture » explique que l'acte de transcrire fait disparaître le corps qui était présent dans une parole orale mais que dans l'acte d'écriture, distinct de celui de la transcription (puisque le sujet écrivant se distingue du sujet écrivain)

ce qui est *trop* présent dans la parole (d'une façon hystérique) et *trop* absent de la transcription (d'une façon castratrice), à savoir le corps, revient, mais selon une voie indirecte, mesurée, et pour tout dire *juste*, musicale, par la jouissance et non par l'imaginaire (l'image).¹⁹⁰

Le corps se manifesterait donc dans le texte littéraire par un rythme et une musicalité ; il en serait une substance constitutive, un ingrédient du « mélange » que j'évoquais plus haut. Pour Henri Meschonnic, c'est bien la présence du charnel qui donnerait au texte son rythme.

¹⁸⁵ Stéphane Bikialo et Jacques Dürrenmatt (dir.), « Entretien avec Laurent Mauvignier », *Dialogues Contemporains, La Licorne*, Poitiers, UFR Langues Littératures/Maison des sciences de l'Homme et de la Société, 2002, p. 97-128, ici p. 102. C'est moi qui souligne.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 102.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 103.

¹⁸⁸ « Capter la surface des choses », entretien avec Jean Laurenti, *Le Matricule des anges*, n° 77, octobre 2006, p. 18-24, ici p. 19.

¹⁸⁹ *Le Trésor de la Langue Française*, article « organique ».

¹⁹⁰ Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 12.

Cependant, lorsque les critiques littéraires évoquent le style « organique » de Laurent Mauvignier, il semble que nous nous trouvions ici face à ce qu'Éric Bordas nomme « la démonstration par intimidation suggestive », c'est-à-dire que la mention du mot « style » « réalise une anti-argumentation référentielle, en évacuant toute analyse concrète, au profit d'une intimidation discursive. »¹⁹¹

2) Pourquoi Mauvignier mauvignie-t-il quelque fois ?

La prolifération « organique » de la phrase mauvignienne marquée par les figures de la répétition et de l'autocorrection est contrebalancée par des séquences phrastiques particulièrement brèves et grammaticalement incorrectes. Le critique Philippe Lançon, dans *Libération*, emploie le verbe néologique du premier groupe « mauvignier » pour désigner cette manière, selon lui gratuite, de retranscrire le balbutiement des personnages.

Si le verbe mauvignier existait, il signifierait : tirer des nerfs et faire saigner des voix. Pour obtenir quoi ? Le lait de la blessure humaine.

Pour donner à entendre les hésitations et courts-circuits des personnages, Mauvignier mauvignie parfois jusqu'au ridicule : "Attendez, si je confirme. Si je. Que je. Vous voulez que je. Moi, que je dise. Et que je confirme oui, ici, ce qui s'est passé ici. On ne va pas parler de ça, pas ici, c'est pas possible, on va pas." Si le mauvais auteur est la caricature d'un autre, le bon auteur reste menacé par la sienne. Par l'ébriété de son style.¹⁹²

Le néologisme « mauvignier » signifierait *marmotter, balbutier, bégayer*. Et, pour illustrer le procès « mauvignier », Lançon choisit de donner à lire un bref passage *Des Hommes*¹⁹³, surponctué de points et dans lequel un pronom personnel sujet précédé des conjonctions « que » ou « si » (« Si je. Que je. ») semblent suffire à délimiter un cadre phrastique. La mention du texte critiqué est remarquable dans la mesure où les critiques ne citent que très rarement dans leurs papiers les textes littéraires qu'ils commentent, excluant ainsi toute démarche stylistique. Ici, l'extrait cité et non commenté a valeur argumentative et voudrait conforter l'idée d'une écriture qui deviendrait, par la radicalisation de l'éclatement de la structure phrastique la caricature d'elle-même.

Cependant, dans un souci de rigueur de l'analyse, il faudrait préciser que le passage se situe à un tournant du récit, quand le narrateur, Rabut, doit témoigner contre son cousin Feude-Bois pour dénoncer sa violence à l'égard de Chefraoui. Face à cette injonction, c'est tout

¹⁹¹ Éric Bordas, « Style », *un mot et des discours, op.cit.*, p. 87.

¹⁹² Philippe Lançon, « Mauvignier sans fleur au fusil », *Libération Livres*, 03/09/09, p. 5.

¹⁹³ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, Paris, Éditions de Minuit, p. 52.

l'arrière-plan de la Guerre d'Algérie qui surgit et la parole semble se tétaniser. Le passage cité correspond donc à l'extinction de la parole de Rabut, soudain figé dans une posture autistique. Le personnage renonce à la verbalisation de sa pensée qui demeure informe, insaisissable, tandis que l'écriture, aux accents beckettien, cherche à traduire une attitude opaque au monde, close sur elle-même, et qui ne parvient plus à prendre corps dans le mot. Le point, dans ce contexte, devient le lieu énonciatif de la rupture.

Quand Mauvignier mauvignie, c'est donc pour exprimer de manière tranchante le désarroi extrême de son personnage. L'écrivain expérimente alors « un style nouveau de représentation littéraire »¹⁹⁴ dans lequel la ponctuation joue un rôle majeur. Si, dans le passage commenté plus haut, c'est le point qui permet de donner au texte sa tension dramatique, la virgule, récurrente et singulière chez Laurent Mauvignier, interroge Robert Solé dans un article du *Monde des Livres* :

Comme dans ses précédents romans, les monologues des personnages paraissent interchangeable. Cette fluidité est accentuée par un style très particulier, qui enchantera certains lecteurs et paraîtra à d'autres un peu bavard ou trop précieux. On ne voit pas très bien, par exemple, ce qu'apporte une virgule (et non deux points) pour introduire un dialogue.¹⁹⁵

Devant un dialogue, la substitution aux deux points réguliers de la virgule inattendue¹⁹⁶ interpelle le critique qui ne cherche pas à expliciter cette pratique stylistique. Pourtant, nous pourrions simplement rappeler que les deux points ont cette capacité d'« introduire », c'est-à-dire de souligner, de mettre en exergue et de détacher ce qui leur succède. Imperméables, ils isolent ce qu'ils annoncent tandis que la virgule, plus liante, ne cherche pas à « introduire » un dialogue mais plutôt à l'insérer dans le corps du texte, les paroles échangées entre différents locuteurs se mêlant ainsi au monologue qui les encadre :

Et cet air timide qu'il a eu pour répondre à sa sœur avant même qu'elle parle,

T'occupe pas de ça.

Bernard. C'est une fortune.

T'occupe pas de ça, je te dis.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Jean-Claude Lebrun, « Récit d'une déroute », *L'Humanité*, 15/01/04, p.19.

¹⁹⁵ « Mauvignier exhume avec force les fantômes de la guerre d'Algérie », *Le Monde des Livres*, 28/08/09, p. 3.

¹⁹⁶ C'est parfois le tiret qui annonce le dialogue (cf *Des Hommes*, *op.cit.*, page 91).

¹⁹⁷ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op.cit.*, p. 25.

La virgule signale ici un nouveau niveau énonciatif tout en atténuant ce changement de plan. Les paroles du dialogue s'entremêlent à la voix du monologue et la virgule souligne leur proximité tout en les distinguant discrètement. Le narrateur, dans l'étroite proximité qu'il entretient avec la parole qu'il rapporte, acquiert un nouveau statut. Certes, il est homodiégétique c'est-à-dire interne à l'histoire, mais il devient essentiellement interne aux paroles de chacun, dont il est le passeur. Il est l'homme-orchestre, corps perméable capable d'accueillir un chœur balbutiant de paroles trébuchantes. Ainsi, les expériences ponctuelles de Laurent Mauvignier, loin d'être gratuites, s'apparentent au contraire à de véritables trouvailles sous-tendues par la volonté, non pas de « faire style », mais de « dissoudre le sujet dans la langue. »¹⁹⁸

3) Le style de Laurent Mauvignier comme une exemplification possible du style

Certains critiques ne s'y sont d'ailleurs pas trompés qui ont repéré dans les soubresauts des phrases mauvigniennes, tour à tour surponctuées ou sous-ponctuées, une langue singulière et caractérisée. Ainsi lit-on sous la plume de Jean-Baptiste Harang au sujet de *Seuls* :

La voix est toujours celle de Laurent Mauvignier, elle pourrait être jetée sur une scène de théâtre, une voix reconnaissable, avec son assurance, sa juste vue des choses, mais aussi ses détours, ses hésitations, des phrases qui, parfois, ne trouvent pas leur fin, qui s'arrêtent un pied en l'air, sans point. Et retombent au paragraphe suivant avec ou sans majuscule, sur un bon ou un mauvais pied, elles se font mal, on appelle cela un style.¹⁹⁹

Embarqué dans une description du rythme de la prose mauvignienne²⁰⁰, Jean-Baptiste Harang conclut en assimilant les phrases au style.

Bien sûr, chercher à définir ce qu'est le style demeure une entreprise difficile, voire impossible²⁰¹, pour les critiques littéraires qui vont parfois jusqu'à contourner l'emploi d'une lexie au contenu référentiel trouble et indéfini²⁰². Pourtant, face à l'œuvre de Laurent Mauvignier, le terme « style » semble s'imposer ; les critiques ici n'ont plus peur du mot

¹⁹⁸ « Entretien avec Laurent Mauvignier », art.cit., p. 121.

¹⁹⁹ Jean-Baptiste Harang, « Désespoir pour la soif », *Libération*, 15/01/04.

²⁰⁰ Description qui ne saurait être interrompue par des points tant l'enthousiasme du critique, perceptible dans sa langue, l'entraîne

²⁰¹ Comme pour les stylisticiens d'ailleurs (voir notamment Georges Molinié et Pierre Cahné, *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994).

²⁰² Lui préférant souvent d'ailleurs des termes quasi synonymiques, tels que « manière », « langue » ou « écriture ».

comme dans ce nouveau parallèle établi entre la langue d'*Apprendre à finir*²⁰³ et « ce qu'on pourrait appeler un style » :

Un premier roman réussi, *Loin d'eux*, avait l'an passé révélé Laurent Mauvignier. Un talent naissant s'y donnait à reconnaître, par la qualité de l'écriture et le sens des ambiances. Ce qu'on pourrait appeler un style²⁰⁴.

Dans ces deux exemples, le terme « style » ne semble pas fonctionner comme un simple argument d'autorité visant à susciter la vente des romans commentés²⁰⁵. « Le style » ici n'est plus seulement une « mention qui conclut en se dispensant d'expliquer, qui renvoie à des présupposés culturels généraux qui sont censés faire sens.²⁰⁶ » Le « style », certes, clôt la description comme en attestent les pronoms démonstratifs simple « ce » ou composé « cela » qui anaphorisent les longs segments textuels qui les précèdent. Mais, le positionnement du terme « style » dans l'ordre syntagmatique à la lisière de la phrase, juste avant le point final, permet de le mettre en relief. En effet, après une série de périphrases, survient la notion essentielle autour de laquelle les critiques gravitent, celle du style. Dans les deux occurrences, l'emploi du verbe « appeler », synonyme de « nommer », « qualifier », rappelle la tentation définitoire qui surgit suite à la description de la langue de Laurent Mauvignier. La logique discursive consiste donc bien à nommer d'un terme unique à désigner sous le nom de « style », ce qui a été préalablement décrit.

Cette « tentation définitionnelle illusoire »²⁰⁷ est menée avec prudence par Jean-Claude Lebrun qui fait usage du conditionnel « pourrait » témoignant ainsi d'une distance prise avec son propre énoncé et de la conscience du risque qu'il y aurait à définir le style. L'emploi du pronom impersonnel « on » atteste encore d'une prise en charge timide des énoncés pas les critiques.

Mais, dans un mouvement contraire, l'article indéfini « un » qui précède le substantif « style » permet aux deux critiques d'apporter une définition de ce que serait dans l'absolu « un style ». En effet, l'article est ici employé de manière générique c'est-à-dire que « l'élément quelconque auquel renvoie le GN introduit par *un* est [...] considéré comme un exemplaire représentatif (« typique ») de toute sa classe²⁰⁸. » Autrement dit, « un style » en

²⁰³ Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.

²⁰⁴ Jean-Claude Lebrun, « Laurent Mauvignier, une insurmontable solitude », *L'Humanité*, 21/ 09/00.

²⁰⁵ Comme c'est le cas dans beaucoup de critiques littéraires où il est seulement fait mention du style.

²⁰⁶ Éric Bordas, « *Style* », *un mot et des discours*, *op.cit.*, p. 108.

²⁰⁷ *Ibid.*, titre du chapitre p. 133-208.

²⁰⁸ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p.160.

particulier, celui de Laurent Mauvignier, deviendrait représentatif de ce que serait, dans l'absolu, « un style » ou « le style » en général. Cette affirmation d'une définition du style est manifestée dans la deuxième occurrence par l'emploi du présent de vérité générale « appelle ». Le pronom impersonnel « on » doit alors être reconsidéré comme la manifestation d'une large prise en charge de l'énoncé, non seulement par le critique littéraire lui-même, mais aussi par un ensemble de lecteurs et de critiques littéraires unanimes. Ainsi, le style de Laurent Mauvignier serait un exemple probant de ce que devrait être le style et l'on voit se construire une exemplification de ce que pourrait être, dans l'absolu, le style.

Les critiques littéraires dégagent les traits principaux des romans de Laurent Mauvignier simultanément à leur parution. Cependant, l'usage fréquent de la métaphore contrevient à une analyse plus fine des textes et semble produire un discours journalistique à l'esthétique tape-à-l'œil. Bien que les images soient souvent justes et efficaces, elles dessinent des lignes saillantes de la pratique stylistique mauvignienne, sans pour autant les tracer distinctement. Usant de leur autorité, les critiques proposent des métaphores immédiatement évocatrices pour des lecteurs non spécialistes (car elles se fondent sur des représentations archétypales du style) mais dont la référence leur demeure imprécise. En réalité, le discours, quand il procède par images, est imprégné de nombreuses connotations qui réactivent implicitement différentes théories du style. L'inspiration créatrice, si chère aux Romantiques, faisant un détour par la table de travail de notre écrivain a dû réaliser ce « miracle Mauvignier » et faire de son style *le – grand – style*.

B. La description de la langue d'Éric Chevillard dans la presse. Exercice de style, style funambule ou « écriture haute couture »²⁰⁹ : archéologie de trois images contrastées.

Pour Éric Chevillard, qui propose chaque semaine dans *Le Monde des Livres* la critique d'un roman qui fait l'actualité, ce terme de « critique » semble retrouver tout son sens : il s'agit bien pour lui de juger un ouvrage « à sa juste valeur, après avoir discerné ses mérites et

²⁰⁹ Fabrice Gabriel, « Haute couture », *Les Inrockuptibles*, 15/10/2003. Toutes les occurrences du mot « style », de ses dérivés et des parasyonymes sont recensées dans l'annexe 6, « Comment les journalistes parlent-ils du style d'Éric Chevillard ? ».

défauts, ses qualités et imperfections²¹⁰ ». L'écrivain consacre, par exemple, une critique élogieuse à Olivier Adam²¹¹ mais n'hésite pas à développer une opinion négative et argumentée²¹² au sujet du dernier roman d'un écrivain pourtant consacré, Pascal Quignard²¹³. Cette posture critique se trouvait déjà dans les fictions de Chevillard : un narrateur hargneux s'exprime par exemple sur un ton pamphlétaire pour *Démolir Nisard* (2006), et l'édition critique de *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* (1999) est proposée par le personnage de Marc-Antoine Marson qui « n'a pas cru devoir se dérober »²¹⁴ et introduit les textes de l'auteur fictif avec beaucoup de distance :

On oublie trop souvent que le troisième livre de Thomas Pilaster, *Etude de babouche pour la mort de Sardanapale* (1959), prétentieuse méditation poétique inspirée d'un tableau de Delacroix dans laquelle, entre autres innombrables audaces de la même encre, la sandale d'Empédocle et la pantoufle de Cendrillon se rencontrent... et conversent ! [...] fut un cuisant échec critique.²¹⁵

Ainsi, Éric Chevillard, dans son œuvre fictive comme dans le feuilleton hebdomadaire du *Monde des Livres*, élabore-t-il une véritable critique de la littérature²¹⁶, rêvée ou réelle. Mais, quand il s'attaque à Quignard, sa position critique audacieuse surprend : aujourd'hui, rares sont les publications de critiques littéraires défavorables à cet écrivain de renom.

En ce qui concerne l'écriture d'Éric Chevillard, un consensus positif se dégage justement dans la presse spécialisée et non spécialisée. Entre 1999 et 2007²¹⁷, on ne recense aucune critique négative du style des sept romans de l'auteur publiés aux éditions de Minuit²¹⁸. Cependant, les mythologies activées dans les mentions du mot « style » et des parasyonymes « manière » et « écriture », doivent être éclairées pour mieux comprendre comment la pratique stylistique de Chevillard peut faire l'objet d'une perception enthousiaste et unanime. Certes, la critique littéraire note la présence d'une écriture d'« apparence

²¹⁰ *Le Trésor de la Langue Française* en ligne, article « critique »

²¹¹ Éric Chevillard, « Éric Chevillard mise sur Philippe Adam », *Le Monde des Livres*, 23/09/11, p. 10.

²¹² Éric Chevillard, « Éric Chevillard a lu *Les Solidarités mystérieuses*, de Pascal Quignard », *Le Monde des Livres*, 07/10/2011, p. 8. Les titres de certaines chroniques de Chevillard sont éloquentes quant aux diatribes qui y sont développées : « Éric Chevillard n'a guère aimé *Les Souvenirs*, de David Foenkinos » (*Le Monde Des Livres*, 26/08/2011, p. 10), « Eliette Abécassis agace Éric Chevillard » (*Le Monde Des Livres*, 09/09/2011, p. 10).

²¹³ Pascal Quignard, *Les Solidarités mystérieuses*, Paris, Gallimard, 2011.

²¹⁴ Éric Chevillard, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 10.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 57.

²¹⁶ Il y revient aussi dans des entretiens, notamment dans « L'Écriture : l'autre corps visible », entretien avec Guillaume de Sardes, *L'Argilète*, n° 1, éditions Hermann, janvier 2009.

²¹⁷ Pendant cette période, Éric Chevillard a publié sept romans aux Éditions de Minuit : *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* (1999), *Les Absences du Capitaine Cook* (2001), *Du Hérisson* (2002), *Le Vaillant Petit Tailleur* (2003), *Oreille Rouge* (2005), *Démolir Nisard* (2006), *Sans l'Orang-outan* (2007).

²¹⁸ Une bibliographie (non exhaustive mais très complète) des articles journalistiques publiés au sujet des textes de Chevillard depuis *Oreille Rouge* (2005) est disponible sur le site d'Even Doualin. URL : <http://www.eric-chevillard.net>.

délirante²¹⁹ » toujours menacée par l'exercice de style et le maniérisme, mais, elle honore plus volontiers une écriture à la mécanique à la fois précise et loufoque. Alors que l'ensemble de ces qualificatifs stipulent implicitement des dysfonctionnements possibles de l'écriture, l'idée que la « machine d'écriture » du romancier puisse dérailler ne s'exprime pas et deux nouvelles métaphores apparaissent pour qualifier l'écriture présentée comme « funambule » et « haute couture ». Ainsi, les premières métaphores axiologiques qui pouvaient être comprises négativement sont finalement surpassées par deux métaphores positives qui ne laissent aucun doute sur l'éloge qu'elles contiennent.

1) Une écriture maniérée comme un exercice de style ?

L'écriture de Chevillard n'est-elle qu'un pur exercice de style ?

« Je suis très agacé, je l'avoue, lorsque l'on parle d'exercices de style à propos de mes livres²²⁰. Il n'y a rien de cela. L'exercice serait pour moi de m'astreindre à décrire platement le réel, un exercice et une corvée d'ailleurs. »²²¹ Le pronom indéfini utilisé dans le métadiscours de l'écrivain désigne probablement quelques journalistes littéraires comme Martine de Rabaudy, par exemple, qui, dans *L'Express*, écrit que *Du hérisson* est un « exercice de style incontestable »²²², reconnaissant par l'usage de l'adjectif axiologique « incontestable » le talent de l'écrivain mais suggérant aussi la gratuité de sa pratique. En effet, le syntagme nominal « exercice de style » a pour nom noyau « exercice » qui se réfère directement à une pratique pédagogique. Dans le domaine scolaire, des « exercices de style » furent longtemps prescrits. Ainsi, Charles Bally, considéré comme le fondateur de la stylistique, préconisait-il des exercices de style regroupés dans un volume distinct du *Traité de stylistique française*.²²³

En outre, l'expression évoque les *Exercices de style* (1947) de Raymond Queneau qui parodièrent définitivement les exercices scolaires des manuels de la fin du XIX^e siècle et de la

²¹⁹ Jean-Claude Lebrun, « Éric Chevillard, fausses digressions », *L'Humanité*, 20/06/2002. Article disponible sur le site du journal.

Ce même critique écrit aussi le 14/06/01, dans un article intitulé « Ceci n'est pas un roman » que « Chevillard possède à la perfection l'art de rendre essentiels les détours de ses récits, en choisissant des cheminements improbables et déroutants. »

²²⁰ Au sujet des romans d'Éric Laurent, la presse parle aussi d'exercices de style. Pourtant, les romans de Chevillard et ceux de Laurent sont fort différents et nous voyons donc comment cette qualification fonctionne de manière très générique. Cette étiquette passe-partout caractérise des textes de nature très différente.

²²¹ Entretien avec Guillaume de Sardes, *op. cit.*

²²² Martine de Rabaudy, « Saines angoisses », *L'Express*, 28/03/02.

²²³ Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Genève, Paris, Librairie Georg & Cie S.A./Librairie C. Klincksieck, 1951.

première moitié du XX^e siècle, et l'on ne peut pas la convoquer sans faire allusion au texte quenien. Parler de l'« exercice de style » que réalise Chevillard, c'est l'inscrire implicitement dans le sillage de son prédécesseur oulipien et souligner ses pratiques ludiques d'écriture²²⁴, admettre que Chevillard respecte une « règle du jeu »²²⁵ et « joue »²²⁶. Pierre Jourde détaille d'ailleurs dans un article de la *Quinzaine Littéraire*, les « règles »²²⁷ qui régissent l'écriture *Du Hérisson*. Mais, évoquer l'« exercice de style » de Chevillard, c'est aussi mentionner le caractère artificiel de son écriture.²²⁸ Certes, cet écrivain ne pousse pas l'expérience jusqu'à la construction de structures romanesques inspirées des mathématiques²²⁹ mais il propose par exemple la réécriture du conte des frères Grimm dans *Le Vaillant Petit Tailleur* ou le pastiche de vers cornéliens dans *Démolir Nisard*.²³⁰

La locution « exercice de style » fait donc appel, dans le même temps, à deux champs interprétatifs : les gammes pratiquées en milieu scolaire et l'œuvre de Raymond Queneau. Dans les deux cas, l'idée de « brio » demeure présente et, quand la journaliste Martine de Rabaudy parle d'un « exercice de style », elle voudrait souligner avant tout le caractère virtuose *Du Hérisson*. Un style exemplaire s'imposerait dans l'« exercice de style » ce qui explique d'ailleurs que Chevillard puisse endosser, dans un autre article, le rôle de l'enseignant. Fabrice Gabriel écrit en effet dans *Les Inrockuptibles* que *Le Vaillant Petit Tailleur* « est une véritable leçon d'écriture à laquelle s'amuse Chevillard. »²³¹ Nous pourrions nous arrêter ici sur la proximité syntagmatique récurrente des substantifs parasynonymiques « écriture » ou « style » avec les adjectifs d'autorité (« véritable » ou « incontestable ») ou sur le choix de l'un ou l'autre des parasynonymes « style » ou « écriture ». Mais, analysons plutôt la mythologie inscrite dans l'expression « leçon d'écriture ». L'imaginaire scolaire est une nouvelle fois activé pour souligner la façon dont

²²⁴ Voir à ce sujet l'ouvrage d'Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, Rennes, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

²²⁵ Agnès Vaquin, « Un regard noir sur le monde », *La Quinzaine Littéraire*, n° 952, 01/09/07, p. 9-10.

²²⁶ On trouvera des occurrences du verbe « jouer » ou de ses dérivés à deux reprises dans notre corpus : « Chevillard *jouant* avec les ficelles de son propre langage », « l'écriture de Chevillard *se joue* ainsi de la logique », ainsi que des occurrences de mots de la famille d'« amuser » qui renvoient aussi à l'univers du jeu : « ses romans (...) composent une vaste mer d'*amusements* », « c'est une véritable leçon d'écriture à laquelle *s'amuse* Chevillard ».

²²⁷ Pierre Jourde, « Le Hérisson universel », *La Quinzaine Littéraire* n° 828, 01/04/02, p. 8-9.

²²⁸ Dans *Le Second Manifeste Oulipien* écrit par François Le Lionnais en 1973, celui-ci écrit : « (...) une structure artificielle peut-elle être viable ? A-t-elle la moindre chance de s'enraciner dans le tissu culturel d'une société et d'y produire feuilles, fleurs et fruits ? Le moderniste enthousiaste en est convaincu, le traditionaliste à tous crins est persuadé du contraire. » (*La littérature potentielle*, Oulipo, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2003.)

²²⁹ « "Une espèce de transe stylistique" : Éric Chevillard s'entretient avec Mathilde Bonazzi », art. cit. Se reporter à l'annexe I.

²³⁰ Éric Chevillard, *Démolir Nisard*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 100.

²³¹ Fabrice Gabriel, « Haute couture », art. cit.

l'auteur livre aux lecteurs le mode de composition de ses romans. « Donner une leçon » signifierait donc édicter une règle d'écriture et proposer le patron à suivre pour écrire de manière exemplaire.

Dans l'exercice de style et dans la leçon d'écriture, définis comme les lieux de production de textes exemplaires sur le plan du style, c'est le style qui s'afficherait et serait rendu particulièrement visible. Il s'agirait de faire la démonstration formelle et peut-être artificielle de son propre style.

Dans *Le Temps*, Isabelle Rüf souligne justement cette tentation de l'écrivain de donner à voir le style quand elle écrit au sujet de *Démolir Nisard* que « Chevillard [y] exerce sa virtuosité²³² ». L'usage du verbe « exercer » (de la même famille que le nom « exercice ») stipule à nouveau que l'écrivain entretient par des « exercices » sa maîtrise technique de l'écriture. Le COD du verbe « exercer », « sa virtuosité », emprunte au domaine musical et peut signifier, selon une acception péjorative, l'habileté technique dépourvue de talent. À nouveau donc, l'hypothèse selon laquelle l'écriture serait simple mise en pratique d'un savoir-faire ou d'un technicisme relatif au style est formulée. En outre, si l'on considère une deuxième acception du verbe « exercer », l'écrivain ferait sentir l'influence de sa virtuosité et le poids de celle-ci. Imposer sa virtuosité stylistique serait une affirmation de son autorité et de sa légitimité dans le domaine littéraire.

Cependant, dans ces exemples, les journalistes littéraires de la presse généraliste suggèrent simultanément le talent de l'écrivain et le caractère artificiel de ses constructions textuelles sans pour autant questionner cette artificialité. Seul Pierre Jourde²³³, dans la *Quinzaine Littéraire*, explicite comment la langue échappe au pur exercice de style :

Les livres sur rien, comme ceux de Chevillard, qui tiennent à la seule force du style, sont toujours menacés par la redite, l'auto-caricature, la gratuité ou le maniérisme. Il semble qu'au-delà d'une certaine limite dans le travail des mots, il ne reste plus que le fragment (tentation permanente chez Chevillard) ou le silence. Pourtant, à chaque fois, le miracle a lieu.²³⁴

Le critique souligne que l'écriture de Chevillard pourrait tendre à « la redite », à « l'auto-caricature », à « la gratuité » et au « maniérisme ». Certes, écartés par l'emploi du

²³² Isabelle Rüf, « Connaissez-vous Nisard ? », *Le Temps*, 26/08/2006. Article disponible sur le site du *Temps*.

²³³ Pierre Jourde soutient et analyse l'œuvre de Chevillard depuis la publication de ses premiers romans. Il a écrit notamment « Les petits mondes à l'envers d'Éric Chevillard », dans la *Nouvelle Revue Française*, juillet-août 1993, article qu'il a repris et modifié pour le destiner à un lectorat plus large dans *La Littérature sans estomac* [2002], Paris, Pocket, 2003.

²³⁴ Pierre Jourde, « Le Hérisson universel », *La Quinzaine littéraire*, n° 828, 01/04/2002, p. 8-9.

nom « miracle » qui, grâce à sa connotation religieuse, affirme la réussite de la pratique stylistique de Chevillard, les écueils stylistiques contournés sont néanmoins pointés.

Une écriture qui revendique sa manière contre toute logique

L'écueil de la gratuité s'accompagne, selon le critique, de celui du maniérisme. Tel qu'il est employé ici, le nom joue de l'ensemble de ses significations. Il évoque d'abord l'école de peinture ainsi désignée par Luigi Lanzi²³⁵ et les peintres italiens qui, « entre la Renaissance et le baroque [sont] caractérisé[s] par l'affirmation et l'explicitation des procédés de l'art. »²³⁶ Mais, outre cette acception picturale, l'usage du terme « maniérisme » est le plus souvent empreint d'un jugement de valeur. La définition de « maniériste » donnée par le dictionnaire généraliste *Le Petit Robert* – ce qui est « tomb[é] dans le maniérisme, c'est-à-dire manifeste un manque de naturel » jusqu'à en devenir « maniéré »²³⁷ – insiste sur les connotations péjoratives de l'adjectif par la locution verbale « tomber dans le maniérisme » (locution qui active l'image de la chute) et par la formulation d'une définition en creux, selon un élément considéré comme un horizon d'attente, le naturel, et que ne contient pas l'art maniériste. Ainsi, un art qui accentue trop lourdement sa manière subit un phénomène de détérioration. Dans *Le Trésor de la Langue Française*, nous lisons, en guise de définition, une citation de René Huyghe qui assimile le maniérisme à un phénomène de dégénérescence :

La manière toutefois pourra *dégénérer* en « maniérisme », si elle devient consciente, puis cultivée, pratiquée. De l'art, on passe alors à l'artifice, qui commence là où le mécanisme se substitue à la création.²³⁸

Quand il devient maniéré et affiche sa « manière », c'est-à-dire ses artifices productifs, l'art – si tant est que nous puissions encore parler d'« art », ce que récuse Huyghe – s'appauvrit puisqu'il déploie alors une mécanique artificielle « consciemment » élaborée et pratiquée. La conscience de l'artiste contreviendrait alors au geste créatif. Quelques années plus tard, Robert Klein dans *Art et attention au technique* reformule l'idée que la manière émane d'une « conscience » artistique. Pour lui, une œuvre maniériste est issue d'une « conduite » créative et de la « recherche » active d'une « forme » par l'artiste. La manière

²³⁵ Luigi Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie*, Seguin, 1824. Cité par Philippe Roger, « Mise au point », dans Véronique Campan et Gilles Menegaldo (dir.), *Du Maniérisme au cinéma, La Licorne*, n° 66, Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2003, p. 9-19, ici p. 14.

²³⁶ *Idem*.

²³⁷ Alain Rey (dir.), *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2009, article « maniérisme ».

²³⁸ René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955, p. 262. Je souligne.

devient dès lors, dans l'œuvre ainsi créée, la « trace » d'une « volonté artistique » symbolisée dans la « main », étymologie supposée du terme « manière » :

La manière est d'autant plus sensible dans un art, que la forme qu'il nous propose garde mieux les traces ou donne mieux les apparences d'une conduite, tantôt concrétisée dans des gestes, tantôt purement idéale ou symbolique : le trait du dessinateur, la « recherche » d'une image poétique, la cadence d'une phrase [...] – bref, tous les aspects qui font sentir ou supposer une volonté artistique, une certaine gratuité et une « main » réelle ou métaphorique.²³⁹

Le dévoilement d'une « conduite » d'écriture engendrerait donc le caractère gratuit et la pose empruntée des productions textuelles.

Ces réseaux définitionnels dépréciatifs sont toujours sous-entendus quand le terme « manière » est utilisé dans la presse. À cet égard, « manière » se distingue de « style » et les deux termes ne sont pas synonymes. Éric Bordas, après Gérard Dessons²⁴⁰, distingue les usages des termes « manière » et « style » en ramenant la « manière » du côté de la production :

La manière est une *catégorie*, centrale, déterminante, indispensable, de la réalisation générale d'une valeur qui est style. La manière qui, en effet, appelle une poétique de l'art pour théoriser la rationalité de son geste créateur et se fonder dans ce discours, n'existe que dans et par l'historicité du sujet qu'elle révèle, sujet sensible, sujet créateur et sujet poétique, voire sujet théorique. La manière est irréductiblement du côté de la production.²⁴¹

La manière de Chevillard, et *a fortiori* son maniérisme, c'est-à-dire la radicalisation de la manière définie comme une « catégorie de la réalisation du style » et comme un mode de « production » qui peut être explicité par l'écrivain dans une poétique de son art, imposent aux textes produits le « sujet » écrivain. Ce processus de la réalisation du style est particulièrement perceptible dans de nombreux textes de Chevillard, où le narrateur est une figure d'auteur²⁴² et l'auteur réel explicite de façon détaillée, dans un métadiscours élaboré d'ailleurs selon une proximité stylistique frappante avec ses fictions, sa « manière » d'écrire. L'analyse du métadiscours de l'écrivain prouve que malgré l'« innocence » revendiquée et le « naturel » sollicité, la conscience d'un mode de production des textes existe au moins *a posteriori* :

²³⁹ Robert Klein, « Art et attention au technique », (1964), dans *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 391-392. Cité par Philippe Roger dans « Mise au point », art. cit., p. 14.

²⁴⁰ Gérard Dessons, *L'Art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2004.

²⁴¹ Éric Bordas, « Style », *un mot et des discours*, op.cit., p. 161.

²⁴² Je pense par exemple au *Vaillant Petit Tailleur* (Paris, Éditions de Minuit, 2003) ou à *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, op.cit.

Si je récusé la notion d'exercice, c'est qu'elle sous-entend une conscience extrêmement aiguë de ce que l'on fait, la mise en œuvre d'un procédé conçu préalablement, alors que j'écris avec une certaine innocence ce que je dois écrire. La phrase s'emballe, elle accueille tout ce qui va lui permettre de se développer. Elle veut durer, elle progresse en sinuant, comme un animal toujours en quête de nourriture. Il n'y a rien d'appliqué, de forcené dans ma manière d'écrire, aucun volontarisme formel, même si je dois convenir que ce malentendu est trop fréquent pour être dû uniquement à une incompréhension de mon lecteur. Ma phrase est dense, c'est vrai, volontiers métaphorique, analogique, sapée par une ironie sous-jacente, mais, encore une fois, ce mouvement lui est essentiel, elle s'inscrit naturellement si j'ose dire dans le second degré qui est d'emblée son mode et son espace. C'est ma candeur qui serait feinte.²⁴³

Ce métadiscours, bien que fortement modalisé, atteste le fait que la catégorie de réalisation du style qu'est la manière relève d'un processus de création qui peut être explicité par l'artiste lui-même et ce bien qu'il n'y ait « rien d'appliqué, de forcené dans [sa] manière d'écrire.²⁴⁴ » Éric Chevillard, dans ce passage de l'entretien, récusé toute accusation de maniérisme mais convient cependant « que ce malentendu est trop fréquent pour être dû uniquement à une incompréhension de [s]on lecteur ». Il formule alors son incompréhension et ne peut expliquer lui-même ce qui ne saurait être réduit à une « manière ». Sa parole hésite quand il voudrait décrire ses propres phrases. La « candeur » l'emporte sur le métadiscours théorique et construit. Le discours devient sinueux quand il cherche à se saisir d'un objet qui lui échappe, justement parce qu'il ne se résume pas à une manière. L'écrivain ne peut plus décrire sa propre pratique stylistique et il faut alors s'en référer à la critique universitaire.

Bruno Blanckeman, dans *Les Fictions singulières*, attribue une signification au caractère « maniéré » des textes de Chevillard. Il confirme l'appétence de *Préhistoire*²⁴⁵ à être « un roman de belle expertise formelle²⁴⁶ » avant de préciser qu'il

échappe [...] à la seule virtuosité stylistique parce qu'il s'approprie la tradition moderniste à des fins propres. L'écrivain s'attache à subvertir les règles et les usages de la logique issue des traditions aristotéliennes et cartésiennes en les accomplissant à l'extrême.²⁴⁷

Dès lors, qualifier l'écriture de Chevillard d'exercice de style purement formaliste, virtuose et maniéré ne permettrait pas d'en saisir les enjeux. Cette écriture en effet cherche à

²⁴³ « "Une espèce de transe stylistique" : Éric Chevillard s'entretient avec Mathilde Bonazzi », art. cit. Voir annexe 1.

²⁴⁴ Je souligne.

²⁴⁵ Éric Chevillard, *Préhistoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.

²⁴⁶ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002, p. 79.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 80.

contrer la logique narrative linéaire habituellement admise dans le roman français et devient dès lors une mécanique.

La métaphore de la mécanique qualifie d'ailleurs souvent, dans la presse, l'écriture de Chevillard. Christophe Kantcheff, dans *Politis*, évoque, au sujet de *Démolir Nisard*, la « mécanique précise et folle » construite sur des « glissades et décalages stylistiques²⁴⁸ ». Dans *Lire*, Baptiste Liger parle d'une « machine littéraire de haute précision²⁴⁹ ». Isabelle Rüf, enfin, souligne la « précision » de l'écriture de Chevillard²⁵⁰. Ses productions textuelles seraient ainsi soumises à des principes de fonctionnement industriels et rodés. L'écriture serait produite par un rouage qui agencerait de manière efficace les différentes parties du discours. Issue d'une mécanique textuelle, l'écriture s'auto-engendrerait.

2) Une lanque à la recherche d'un équilibre

L'écriture funambule d'Éric Chevillard

Pour expliquer comment les écueils de la gratuité et du maniérisme sont contournés, et renonçant à expliquer en quoi les textes de Chevillard s'apparentent à des provocations idiotes adressées à des lecteurs avertis²⁵¹, Pierre Jourde recourt à une nouvelle métaphore : la langue de Chevillard serait une langue-spectacle qui ne jouerait que le spectacle d'elle-même. Écrire deviendrait alors un numéro de funambule :

Car ces spectacles de mots se déroulent sur le fil du langage, avec la légèreté irréaliste de la voltige, et l'on dirait que la pesanteur des phrases, des objets, des représentations n'existe plus. L'écrivain vit dans les airs. Combien de temps peut-on rester en apesanteur ?²⁵²

La métaphore du funambule est filée dans le passage avec les termes « fil », « pesanteur » et « légèreté ». Chevillard écrirait dans un style funambulesque caractérisé par sa résistance à la force de gravité : à la manière de l'artiste de cirque qui marche sur la corde sans en tomber, il chercherait un point d'équilibre entre légèreté et pesanteur. Cette mise en image discursive assimile le style à un corps qui répond à des règles physiques et cherche une position tenable. Pierre Jourde, dans l'extrait cité plus haut, associe d'ailleurs la métaphore du

²⁴⁸ Christophe Kantcheff, « Une Grimace d'avance », *Politis*, n° 966, 06/07/07. Article disponible sur le site des Éditions de Minuit.

²⁴⁹ Baptiste Liger, « Fantaisie simiesque », *Lire*, n° 359, octobre 2007, p. 57.

²⁵⁰ Isabelle Rüf, « Un seul être vous manque... », *Le Temps*, 15/09/07. Article disponible sur <http://letemps.ch>.

²⁵¹ Pour une explication, voir le chapitre IV de ce travail de thèse. « Éric Chevillard et le style burlesque idiot ».

²⁵² Pierre Jourde, « Le hérisson universel », *La Quinzaine littéraire*, n° 828, 01/04/2002, p. 8-9.

funambule à celle de la voltige. « L'écrivain vit dans les airs », écrit-il au sujet de Chevillard proposant ainsi la figure d'un écrivain trapéziste qui s'affranchit de la pesanteur. Cette image de l'écrivain équilibriste est reprise dans plusieurs des critiques que j'étudie et, pour qualifier l'usage que fait Chevillard de la langue, Jean-Claude Lebrun écrit dans *L'Humanité* que l'écrivain est « tour à tour jongleur et équilibriste de la langue.²⁵³ » D'équilibriste, l'écrivain devient jongleur. L'image du trouvère, simultanément écrivain et jongleur, est alors réactualisée.

Cette association de l'écriture de Chevillard au cirque se trouve aussi, de manière plus inattendue, dans les textes du critique universitaire Bruno Blanckeman qui y introduit une distance ironique (car décrire la langue en recourant à la métaphore ne peut être jugé satisfaisant, sans doute, pour un universitaire, mais nous n'y échappons pas) lorsqu'il évoque le roman *Préhistoire* :

Visite d'une grotte, délire d'un guide, autogenèse d'un texte : trois lignes narratives s'entremêlent, se court-circuitent et se résorbent avec un art consommé de la virtuosité (et bravo pour le clown). Le simple glissement de sens dans l'usage d'un mot décide du cours entier d'un épisode (pirouette polysémique). Une comparaison, métamorphosée en référent, travaille le texte à son compte (cacahouète narrative). Des associations homophoniques imposent en douce quelques scénarios alternatifs (gambadis linguistiques). Plusieurs versions différentes d'une même situation ramènent l'inspiration littéraire à la seule combinatoire de ses possibles (acrobaties en cascades).²⁵⁴

Dans ce passage, la métaphore filée du cirque est simultanément mise en valeur et tenue à distance dans l'espace ouvert par les parenthèses, où chaque procédé stylistique commenté est associé à un référent circassien. Entre les premières parenthèses apparaît la figure du clown, personnage qui, dans un désordre de la perception, fait apparaître l'air penché du monde²⁵⁵ et remet en doute sa stabilité. Le clown évoque bien sûr les figures beckettiennes. Dans la pièce *Oh les beaux jours*²⁵⁶, par exemple, Winnie, renoue avec l'origine du mot clown, dérivé du terme germanique « *kloen* » désignant la motte de terre, la masse, le morceau. Dans les parenthèses suivantes, sont convoqués le danseur, désigné de façon métonymique par la « pirouette » et les « gambadis »), le singe de cirque (symbolisé par la cacahouète), et l'acrobate. Tous les acteurs du cirque sont tour à tour convoqués (funambule,

²⁵³ Jean-Claude Lebrun, « Ceci n'est pas un roman », *L'Humanité*, 14/06/2001, Article disponible sur le site de *L'Humanité*.

²⁵⁴ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, p. 80.

²⁵⁵ Bonaventure Gacon tout au long de son spectacle *Par le Boudu*, fait répéter à son clown : « Qu'est-ce que c'est qui coince ? », interrogation rythmée par les allitérations en [k] qui souligne explicitement le dysfonctionnement.

²⁵⁶ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* [1963], Paris, Éditions de Minuit, 2001.

clown, jongleur, acrobate), et l'écriture se voit associée, non plus à un numéro en particulier, mais au cirque dans son ensemble. Le passage du domaine du cirque à celui du langage est opéré par l'ajout, au côté de trois noms évocateurs du cirque d'un adjectif se référant à la critique textuelle : « polysémique », « narrative », « linguistiques ».

Pourtant, parmi l'ensemble des numéros de cirque en piste, c'est l'image du funambule qui est la plus souvent utilisée, bien qu'elle relève du véritable cliché langagier. Éric Chevillard souligne lui-même le caractère usé de la métaphore qu'il utilise avec ironie pour dénoncer la médiocrité des romans d'Alexandre Jardin :

Faites l'expérience de le lire sous cet angle, en imaginant que ces pages navrantes émanent d'un écrivain lucide, maniant en toute conscience les stéréotypes les plus éculés, les métaphores les plus lourdingues, en faisant preuve de surcroît d'une maladresse stylistique à ce point systématique qu'elle relève peut-être de cet art suprême des équilibristes qui font exprès de choir comiquement pour en finir avec le numéro banal du funambule (ou de l'écrivain) allant bravement au bout de son petit bonhomme de fil... Compris ainsi, les livres de Jardin sont de purs chefs-d'œuvre.²⁵⁷

Pour É. Chevillard, les romans d'A. Jardin pourraient être réussis si leur auteur avait utilisé les stéréotypes pour mettre en scène, de manière ironique, la chute de l'écrivain funambule. Mais les romans d'Alexandre Jardin sont ratés parce qu'ils cèdent au « lourdingue », c'est-à-dire à l'emphase et à l'exagération, et se conforment au strict usage de métaphores lexicalisée. L'exigence – imaginaire – du point d'équilibre n'est pas respectée par A. Jardin qui utilise au premier degré les « stéréotypes les plus éculés ». Dans ce passage où Chevillard précise, en contrepoint, ce que serait une habileté stylistique, il tient à distance l'image de l'écrivain funambule et en propose une version burlesque qui conviendrait sans doute à qualifier sa pratique stylistique. L'écrivain, s'il a du talent, introduit les images discursives stéréotypées pour les rendre vives, pour les réveiller, et il tombe ainsi en-deçà du langage ordinaire et de la norme linguistique que matérialise le fil ou le chemin à suivre. L'écrivain équilibriste réalisant des écarts stylistiques se tiendrait ainsi en-deçà ou au-delà de ce fil, symbole de la norme.

Ainsi, il s'agit avant tout pour É. Chevillard de ne pas céder aux stéréotypes qui sont associés métaphoriquement aux lourdeurs de la langue. Inventer une langue funambule, ce serait pour lui renoncer aux clichés.

²⁵⁷ Pascal Riendeau s'entretient avec Éric Chevillard, « Des Leurres ou des hommes de paille », dans *Roman* 20-50, Presses universitaires du Septentrion, n°46, décembre 2008. Entretien mis en ligne sur le site d'Even Doualin, <http://www.eric-chevillard.net/entretiens.php>.

Une écriture haute couture

La récurrence des images circaciennes pour décrire la langue de Chevillard contraste avec la métaphore de la haute couture qui apparaît à plusieurs reprises dans le corpus des critiques notamment lors de la parution du *Vaillant Petit Tailleur*, en 2003. Le titre de l'œuvre de Chevillard et sa référence explicite au conte de Grimm, dont le titre éponyme rappelle la profession du héros, tailleur, expliquent l'utilisation fréquente de la métaphore. Fabrice Gabriel, dans une critique titrée « Haute couture », structure son article autour de cette image :

Le Vaillant petit tailleur réussit, en effet, à couper un costume neuf dans un tissu qu'on connaît bien : une étoffe souple aux imprimés d'animaux divers et déconnants, moirée d'aphorismes ou de digressions, totalement hors mode mais magnifiquement colorée. Bref : Chevillard écrit comme personne et vous compose un roman sur mesure à partir de (presque) rien. [...]

C'est une véritable leçon d'écriture à laquelle s'amuse Chevillard, sur le patron mité d'un trop court conte populaire : *Le Vaillant Petit Tailleur* raconte en détail la fabrication du roman que nous sommes en train de lire, en incluant tous les possibles du récit, broderies de l'imagination, défauts ou repentirs de l'intrigue, faux plis et reprises d'innombrables parenthèses improvisées... Le texte se coud et se coud sans cesse. [...]

Chevillard se méfie des illusions figuratives, il rhabille le monde selon ses propres lois, et transforme ses frusques sales en vêtements fous, en panoplies fastueuses pour enfants à peine vieilliss. Redisons-le : c'est un couturier formidable, ce petit tailleur du merveilleux.²⁵⁸

Dans les lignes de Fabrice Gabriel, l'analogie est faite entre écriture et haute couture comme l'indique le syntagme « un roman sur mesure » ainsi que l'individualisation de l'artiste créateur qui n'« écrit comme personne ». De plus, le texte achevé a valeur d'exemple puisqu'il émane d'une leçon d'écriture. Enfin, la qualité de l'objet fini tient dans le renouvellement de formes anciennes : le patron était « mité », l'étoffe totalement « hors mode », les « frusques sales ». Le texte de Chevillard, loin du fantasme de la table rase, se construirait par référence à une forme ancienne, le conte. Or, il en va de même dans les maisons de haute couture : chez Chanel, par exemple, le fameux tailleur gansé, ainsi que les accessoires de l'« identification instantanée de Chanel »²⁵⁹ (« l'escarpin à bout noir, le sac matelassé avec sa chaîne dorée, la fameuse petite robe noire, une broche multicolore en forme

²⁵⁸ Fabrice Gabriel, « Haute couture », *Les Inrockuptibles*, n° 411, 15/10/2003, p. 66-67. Article disponible sur <http://lesÉditionsdeminuit.eu>.

²⁵⁹ Cette expression est le titre d'une planche dessinée par Karl Lagerfeld en 1993. Cité par Jean-Marie Floch dans *L'indémodable total look de Chanel* [1995], Paris, Éditions du regard/Institut Français de la Mode, 2004, p. 15.

de croix, la veste du « tailleur Chanel », un catogan, un camélia et, enfin, le bouton doré frappé du double C. »²⁶⁰) sont sans cesse réactualisés, réinventés.

Pour Fabrice Gabriel, la création d'un texte haute couture résulte du travail de l'écrivain/couturier. Dans l'article reproduit plus haut, le titre *Le Vaillant Petit Tailleur* devient le sujet du verbe « raconter » et crée la confusion du tailleur et de l'écrivain. Certes, les italiques mentionnent le titre mais la position du GN dans l'ordre syntagmatique laisse entendre que c'est bien le personnage du tailleur qui fait l'action de raconter. Le tailleur est ainsi assimilé au narrateur interne. Or, ce dernier est un écrivain qui s'apprête à réécrire un conte « qui pâtit en somme depuis l'origine de n'avoir pas d'auteur : il n'est pas trop tard pour lui en donner un. / Ce sera moi. »²⁶¹, lisons-nous dans le texte d'É. Chevillard. Le critique Fabrice Gabriel joue de cette confusion tailleur/narrateur/écrivain.

Mais, Fabrice Gabriel finit par identifier l'écrivain réel au tailleur dans la conclusion de son article : « c'est un couturier formidable, ce petit tailleur du merveilleux ». Ici, la proposition présentative « c'est un couturier formidable » désigne, sur le plan grammatical, É. Chevillard, dernier sujet cité. Pourtant, le détachement du GN « ce petit tailleur du merveilleux » oblige à la relecture de ce qui précède : le pronom impersonnel « c'est » serait cataphorique du GN détaché. Tout est fait, en somme, pour que le lecteur comprenne qu'É. Chevillard est bien ce « petit tailleur merveilleux ». Le champ lexical de la couture constitué des termes « patron », « broderies », « faux plis », « reprises » est d'ailleurs associé au vocabulaire d'une critique de la narration : « roman », « lire », « récits », « imagination », « intrigue », « texte », ce qui laisse entendre la proximité des deux professions.

Certes, cette identification n'est en rien nouvelle et l'étymologie du terme poète (*poiein* qui désigne l'« auteur », le « créateur ») en explique l'origine. Le poète est bien celui qui façonne le matériau langagier comme le tailleur travaille le tissu. L'étymologie du mot « texte » enfin, de *textus*, « tissu, enlacement », confère à cette analogie le statut d'une évidence inscrite dans le lexique lui-même. Mais, si cette métaphore comporte une part de nouveauté, c'est dans l'assimilation de la littérature non plus à la couture, mais à la haute couture.

Jean-Pierre Tison parvient à réveiller cette métaphore de la littérature haute couture quand il la décline sur le registre comique grâce à plusieurs jeux de mots :

²⁶⁰ Ces éléments, listés par J.-M. Floch, sont ceux représentés par K. Lagerfeld sur la planche, *ibid.*, p 15.

²⁶¹ Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, *op. cit.*, p. 8.

Il file simplement la métaphore “ *écriture-couture*”, la faufiler et surfiler d’un stylo-aiguille virtuose. [...] Notre homme est un créateur, un vrai, donc un grand blessé : “*Riant sans fin d’un rire qui m’échappe, fait de tous mes cris rapprochés.*” Collection de haute suture. Sa verve est le panache qui masque sa douleur pendant qu’il combat cette candeur, ou cette imposture, qui consiste à nier l’absurdité de l’existence.²⁶²

Une paronomase accole les verbes « faufiler » et « surfiler » qui ont le même radical. Les verbes « surfiler » et « faufiler » renvoient au domaine de la couture. Le nom composé « stylo-aiguille » associe les domaines de l’écriture et de la mode, dont les talons aiguilles sont une création. L’outil de l’écrivain, le « stylo-Bic » rencontre l’outil du couturier : l’aiguille. Enfin, la « collection de haute suture » substitue au terme attendu « couture » le nom « suture » et introduit l’idée de la douleur (les points de suture recousent les chairs) reprise ensuite dans le groupe verbal « masquer sa douleur ». L’écrivain est en effet selon un nouveau stéréotype celui qui souffre et écrit sa douleur.

La métaphore de la haute couture est également employée de manière plus ponctuelle dans deux autres articles de notre corpus où il est fait mention de la « griffe » de Chevillard²⁶³, écrivain qui « ajusterait » son « style neuf » au sujet²⁶⁴.

Désigner les textes de Chevillard de productions « haute couture » ne revient pas seulement à reformuler le cliché du texte comme un tissu qui serait cousu sur une trame²⁶⁵ mais à reconnaître leur qualité. Face à une littérature prêt-à-porter existerait une littérature haute couture, ou une haute littérature, qui se composerait d’œuvres littéraires qui imposeraient un style, au même titre que la haute couture se distinguerait aujourd’hui du prêt-à-porter par l’affirmation d’un style.

La métaphore selon laquelle l’écrivain ressemble à un couturier qui assemble les pièces du patron pour constituer son œuvre est éculée. L’écrivain, comme le grand couturier Christian Dior, serait à la recherche d’un bâti cohérent :

Ce n’est pas un vain mot de parler de l’architecture d’une robe. Une robe se construit et elle se construit selon le sens des tissus, c’est le secret de la couture et c’est un secret qui dépend de la première loi architecturale : celle de l’obéissance à la pesanteur. Le tombé d’un

²⁶² Jean-Pierre Tison, « Sept mouches d’un coup », *Lire*, n° 320, novembre 2003, p. 75-76.

²⁶³ Aurélie Djian, « Éric Chevillard à quatre mains », *Le Monde des Livres*, 02/11/2007, p. 7. Article disponible sur <http://lesÉditionsdeminuit.eu>.

²⁶⁴ Baptiste Liger, « Un Mali qui vous veut du bien », *Lire*, n° 333, mars 2005.

²⁶⁵ Les palimpsestes de Gérard Genette sont ces textes qui, en filigrane, font apparaître des textes déjà existants. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

tissu – et la ligne, l'équilibre d'une robe résulte de ce tombé – est fonction du sens du tissu.²⁶⁶

Dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, le style peut être qualifié de haute couture, parce qu'il se caractérise par un travail exercé sur la « pesanteur », terme employé par Christian Dior pour définir l'équilibre de la ligne. Or, ce terme de « pesanteur », choisi par le couturier, était aussi employé dans le discours des critiques littéraires quand ils cherchaient à saisir le style funambulesque de Chevillard.

C'est donc ici, contre toute attente, que les métaphores du cirque et de la haute couture se rejoignent pour qualifier l'écriture « en apesanteur » ou « en équilibre » de Chevillard. Le cirque et la haute couture ont au moins ce point commun qu'ils sont deux arts, l'un populaire, l'autre luxueux, qui se préoccupent de jouer avec les équilibres. La littérature haute couture, comme l'écriture funambule, invente les nouveaux équilibres de la langue.

Alors que les images choisies par les critiques pour qualifier l'écriture d'Éric Chevillard paraissent tout d'abord antagonistes, elles donnent à voir deux pistes essentielles du travail d'écriture de Chevillard : d'un côté, une écriture qui semble se caricaturer elle-même et décliner toujours une « manière Chevillard ». De l'autre, une écriture « funambule » ou « haute-couture » toujours à la recherche de nouveaux équilibres, de nouvelles lignes. Ces métaphores, aussi contrastées soient-elles, relatent les tensions de la langue de Chevillard. Ce qu'elles disent, ce sont les contradictions d'une prose qui, oscillant perpétuellement entre l'ordre et le désordre, invente une nouvelle manière de raconter

C. Marie NDiaye : un style qualifié de « grand art »²⁶⁷

Entre 1999 et 2009, Marie NDiaye a publié un seul roman aux Éditions de Minuit : *Rosie Carpe*, en 2001. Lorsque celui-ci a obtenu le prix Fémina, la presse a évoqué « l'art » de Marie NDiaye. Dans notre corpus d'articles de presse, on relève trois occurrences du mot

²⁶⁶ Christian Dior, *Conférences écrites par Christian Dior, op. cit.*, p. 43.

²⁶⁷ Sébastien Lapaque, « Marie NDiaye – l'obsession de l'enfance humiliée », *Le Figaro*, 30/10/01, p. 31. Toutes les occurrences du mot « style », de ses dérivés et des parasyonymes sont recensées dans l'annexe 6, « Comment les journalistes parlent-ils du style de Marie NDiaye? ».

« art » pour qualifier le style de l'écrivain²⁶⁸, deux occurrences du terme « style » et une de l'adjectif « stylistique ».

Qualifier l'écriture de Marie NDiaye de « grand art »²⁶⁹, c'est raviver une pensée du style propre au monde de l'école. Le style est en effet perçu comme un moyen d'accéder à l'« art d'écrire ». Éric Bordas montre dans le chapitre « Mythologies du style »²⁷⁰ comment le terme « art », dans les manuels scolaires de la première moitié du XX^e siècle, désigne la finalité de l'écriture. Il cite notamment cet extrait de la préface du manuel de Carré & Moy qui, en 1925, affirmaient : « Écrire est un *art*, et cet art a des règles, très simples au fond, car elles ne sont que des applications du bon sens. »²⁷¹ Mais,

pour enseigner l'art d'écrire, les règles ne suffisent pas. C'est pourquoi nous avons rédigé des *corrigés*. En donnant à l'enfant des *exemples*, nous croyons éveiller en lui un développement *instinctif*, plus efficace que les préceptes. Nous avons imité ce que fait l'instituteur quand il enseigne l'écriture, qui est un art aussi : il ne se borne pas à des préceptes ; il donne un *modèle à imiter*, et les doigts de l'enfant s'assouplissent par l'effort instinctif d'une imitation intuitive et spontanée.²⁷²

Dans ce passage apparaît la distinction entre élaboration d'un art d'écrire, qui s'apprend et s'enseigne, et pratique spontanée et « instinctive », qui laisse se développer un style « naturel ». Or, quand les journalistes évoquent l'art de Marie NDiaye, ils réactivent cet imaginaire scolaire selon lequel l'*art* d'écrire est atteint par le style, défini comme le produit d'une rhétorique volontariste et normée.

Retraçant le parcours de l'écrivain, Isabelle Rüf assimile le texte de Marie NDiaye, *Comédie Classique*, publié alors que l'auteur était encore lycéenne, à un « exercice de style », avant d'ajouter :

Un roman composé d'une seule phrase, dans une langue, justement, d'un classicisme extrême, comme si la lycéenne avait voulu

²⁶⁸ Dans *L'Express*, M. Crépu utilise aussi le terme « art » : « l'auteur fait simplement preuve de maîtrise dans l'art de raconter une histoire », écrit-il. Dans la mesure où ce n'est pas le style de l'écrivain qui est ici désigné, je ne m'attarderai pas sur cette occurrence.

²⁶⁹ Sébastien Lapaque, « Marie NDiaye – l'obsession de l'enfance humiliée », *Le Figaro*, 31/10/01, p. 31.

²⁷⁰ Éric Bordas, « Mythologies du style », *Style, un mot et des discours*, *op. cit.*, p. 15 à 131.

²⁷¹ Irénée Carré et Léon Moy, *La première année de rédaction et d'élocution. Notions de style avec exercices. Sujets de rédaction anecdotiques et instructifs. Lettres. Rédactions sur images. Étude du vocabulaire. Exercices d'élocution. À l'usage des classes élémentaires, des lycées et des collèges, et des candidats au certificat d'études primaires* [1884-1885], Paris, Armand-Colin, 1925, p. 3. Cité par Éric Bordas, « *Style* », *un mot et des discours*, *op. cit.*, p. 27.

²⁷² *Idem*.

désamorcer toute tentative de la réduire à un exotisme que ses origines sénégalaises pouvaient suggérer.²⁷³

Le syntagme nominal « exercice de style » est ainsi rapporté au domaine scolaire dans lequel évolue la « lycéenne » tandis que le respect des normes (opposé à un « exotisme » linguistique) est assimilé au « classicisme ».

Le jugement de valeur est patent dans l'usage de l'étiquette « classique » et la journaliste, élogieuse, reformule ici une vision du style comme respect de la norme classique. La langue de Marie NDiaye serait d'un « classicisme extrême » : étymologiquement, ce serait un style « de première classe », « qui mérite d'être imité ». Marie NDiaye, par l'imitation des « classiques », des auteurs que l'on enseigne dans les classes, s'inscrirait donc dans une lignée, et traduirait une vision sans rupture de la littérature. L'imitation des classiques garantirait la production de textes dignes à leur tour d'être imités.

Gilles Siouffi, dans son ouvrage *Le Génie de la langue française, Études sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'âge classique*²⁷⁴, montre comment s'est forgée, dans un imaginaire linguistique, « une perpétuité de reconnaissance »²⁷⁵ de cet état de langue du XVII^e siècle :

Lorsque Noam Chomsky inscrivait en tête de *La Linguistique cartésienne*²⁷⁶ la phrase de Whitehead selon laquelle « nous vivons sur un capital d'idées aperçues par le génie du XVII^e siècle », il rappelait au lecteur d'aujourd'hui, souvent envahi par le sentiment de sa propre modernité, combien demeure riche de possibilités, pour la compréhension de certains aspects de notre culture, l'exploitation du fonds immense que constitue le XVII^e siècle. Nous pensons penser du neuf et ne faisons que répéter, développer, critiquer, des discours qui ont été tenus, avec d'autres moyens et d'autres objectifs il y a maintenant trois siècles. [...]

Le XVII^e siècle a fourni comme une manière de « socle » : un ensemble de représentations, de descriptions, de mises en scène de la langue qui ont pu convaincre les locuteurs qu'il existait, derrière les physionomies superficielles de l'usage, une vérité plus profonde de la langue, comme une garantie qui nous réassure et nous protège.²⁷⁷

Ainsi, la langue de l'époque classique peut-elle encore apparaître comme un état idéal de la langue française, inscrite dans un ordre supposé. Compte tenu de cette idée très

²⁷³ Isabelle Rüf, « Marie NDiaye, ses sortilèges et son réalisme séduisent le jury du Fémina », *Le Temps*, 30/10/01.

²⁷⁴ Gilles Siouffi, *Le Génie de la langue française, Études sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'âge classique*, Paris, Honoré Champion, 2010.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 9.

²⁷⁶ Noam Chomsky, *La Linguistique cartésienne*, suivi de *La Nature formelle du langage* [1966], trad. Delanoë et Sperber, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

²⁷⁷ Gilles Siouffi, *Le Génie de la langue française, op. cit.*, p. 7-8.

prégnante d'un « génie de la langue classique », qualifier la langue de Marie NDiaye de classique, c'est l'associer à cette langue idéale, et admettre dès lors qu'il s'agit de « grand art ».

Mais, l'adjectif « classique » pourrait être « pris en mauvaise part : une écriture « classique » risque fort de passer pour peu inventive » rappelle Stéphane Chaudier²⁷⁸. La langue, selon la dialectique proposée par Gilles Philippe, pourrait être perçue non plus comme un « laboratoire » mais comme un « conservatoire »²⁷⁹ et l'écrivain chercherait à recueillir un héritage au risque de mettre la langue sous verre.

La construction du « mythe de la langue classique » à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle a été décrite par Stéphanie Smadja²⁸⁰. Elle met en évidence tout d'abord le rôle du pédagogue Augustin Pellissier²⁸¹ dans l'élaboration de l'idée d'une langue « pseudo classique » qui serait « fondée sur l'association d'un petit nombre de valeurs, toujours les mêmes : la précellence de l'autorité (« la grammaire », « l'usage », « les grands écrivains »), l'ordre (la pensée précède la parole), la transparence [...], la discipline [...] »²⁸² Elle montre ensuite comment Paul Bourget, en 1885, redéfinit le style classique en le distinguant de la prose des frères Goncourt.

L'approche du style classique n'est ici guère originale : « belle ordonnance, régulière et nette » de la phrase où « aucun mot » ne se détache ; « analyse », « logique », « clarté », « généralité ». Bourget identifie des « pratiques » (ordre des mots dans la phrase, refus des « saillies » lexicales) et des « besoins » qui sont d'ordre intellectuel. C'est alors que se dégage la ligne de force : sans méconnaître la nécessité d'émouvoir (qu'on songe à Bossuet) ou celle de représenter (qu'on songe à La Bruyère), la prose classique ne conteste jamais la primauté de la raison dans l'expression. C'est un art intellectualiste.²⁸³
[...]

L'idéal classique est celui de la maîtrise.²⁸⁴

²⁷⁸ Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 281-321, ici p. 281.

²⁷⁹ Gilles Philippe, « Langue littéraire et téléonomie des changements linguistiques », dans Françoise Berlan (dir.), *Langue littéraire et changements linguistiques*, Presses Universitaires Paris Sorbonne, p. 135-161.

²⁸⁰ Stéphanie Smadja, *La « nouvelle prose française ». Étude sur la prose narrative au début des années 1920*, thèse de doctorat, Université Paris IV. Cité par Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », *op. cit.*, p. 282.

²⁸¹ Augustin Pellissier, *Premiers Principes de style et de composition*, Paris, Hachette, 1909, p. 78-79, cité par Stéphanie Smadja, *op.cit.*, p. 97.

²⁸² Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », *op. cit.*, p. 283.

²⁸³ Paul Bourget, « Edmond et Jules de Goncourt », *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, Paris, Tel, 1885, p. 334-335. Cité par Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », *op.cit.*, p. 284.

²⁸⁴ Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », *op.cit.*, p. 284.

Les fondements de l'idée d'une « langue classique du XX^e siècle » étaient alors posés, qui seront en outre confirmés par Gustave Lançon dans *L'Art de la prose*, paru en 1908.

Une écriture classique du XX^e siècle est moins celle qui imite la langue dite « classique » que celle qui considère comme valide l'esthétique, élaborée entre 1850 et 1914, selon laquelle les apports du classicisme doivent être intégrés à la production d'un effet d'art. La reproduction massive, sous formes d'archaïsmes, des traits caractéristiques d'un état donné de la langue, ne permet pas de comprendre comment un certain nombre d'écrivains du XX^e siècle se regroupent sous la dénomination de « classiques ». Cela ne signifie pas que la langue classique du XX^e siècle n'existe pas, ni qu'elle ne puisse être décrite : mais ce qu'elle conserve, ce sont moins des formes en usage au XVII^e siècle que les traits du langage soutenu, du haut registre, qu'elle met en œuvre dans des phrases et des textes dont les principes de composition et de légitimation ont été fixés sous la III^e République.²⁸⁵

La langue classique du XX^e siècle est donc propre à ce siècle : elle ne se définit pas selon la stricte imitation d'un modèle ancien mais elle convoque des faits de langue typiques du « grand siècle », revisités par l'école de la III^e République afin de susciter un « effet d'art ». Autrement dit, les faits de langue ne sont pas convoqués de manière gratuite mais répondent au contraire à une volonté esthétisante. Langage soutenu ou « haut registre » sont présentés comme le trait stylistique majeur emprunté à la langue classique, et permettant au lecteur de l'identifier immédiatement comme telle.

Par cette étiquette, on cherche aussi bien à caractériser des textes qu'à définir un mode de lecture. Cet effet repose sur la coexistence de deux « attitudes » fondamentales. La première valorise l'ordre (et l'effort de mise en ordre) que produit la raison ; est *classique* tout imaginaire intellectuel qui estime que l'esprit peut appréhender dans leur vérité profonde des phénomènes complexes, voire les lois qui en expliquent l'apparition. La seconde est une axiologie, fondée sur l'idée de hiérarchie des valeurs : dans cette perspective, toute pratique langagière individuelle ne vaut que par sa révérence à l'égard de ce qui la surplombe : la langue, la communication, le sens, le monde, *etc.* Ce faisceau d'« idéologèmes » s'engrène sur un faisceau formel de « traits » qu'il faut maintenant inventorier. Or, la perception d'une prose classique du XX^e siècle met en œuvre deux grands types de critères langagiers. Le premier, c'est la présence dans un texte de termes ou de tours perçus soit comme des archaïsmes, c'est-à-dire comme des emprunts à un état de langue révolu, soit comme des procédés relevant d'une langue écrite surveillée, soutenue, qui exhibe son statut de « quasi langue morte ». Mais ce critère ne suffit pas à épuiser la description de l'effet « classique », il peut même aller contre son apparition, dès lors qu'il ne s'autorise pas d'une seconde valeur, stylistique et non plus lexicale ou grammaticale : le régime de

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 286.

la « clarté », si continûment invoqué dès qu'il s'agit de caractériser une prose classique.²⁸⁶

Le critère de la clarté est essentiel pour qu'une œuvre puisse être perçue comme « classique ». Il faudra donc s'assurer que Marie NDiaye répond encore à ce principe quand elle trouble la référence au point de donner à son texte une certaine « étrangeté », selon l'expression proposée par Dominique Rabaté²⁸⁷.

Dans la presse, l'idée d'un « renouvellement » de la langue sur le « socle » d'un classicisme stylistique se trouve clairement exprimée dans cet extrait d'une critique d'Isabelle Rüf :

[La nouvelle du prix Femina à Marie NDiaye procure un grand plaisir parce que] *Rosie Carpe* s'inscrit dans la cohérence d'une œuvre sans concession, assez forte pour se renouveler de livre en livre tout en gardant une unité fondamentale, un socle stylistique et thématique sur lequel l'auteur construit des édifices toujours nouveaux, toujours déroutants.²⁸⁸

D'autre part, décrire Marie NDiaye comme un écrivain « toujours en quête de grand art » la situerait, selon une échelle qualitative, au-dessus des autres publications Minuit. En effet, comme le rappelle Éric Bordas,

du fait de cette permanente définition du style par l'individuel, on comprend que le style s'oppose étrangement à l'art dont il est pourtant censé être l'un des paramètres. Car, irréductiblement, au-dessus du style, il y aurait l'art, dont le style serait la révélation, la condition.

Les gradations argumentatives ne laissent aucun doute. [...] Dans les meilleurs cas, le style peut mener à l'art, en une maturation. À en croire Malraux, par exemple, la caricature pour Goya, ou le journal pour Balzac, est comme une « matière première » : « Cette matière première ne pouvait pourtant devenir art qu'en devenant style »²⁸⁹. La pensée est quasi téléologique, dualiste : « Art & Styles », tel est le titre de la rubrique quotidienne du *New-York Times* pour les pages culturelles. Il y a une très officielle « histoire de l'art » qui s'enseigne. Il n'y a jamais eu une « histoire du style », ni même une « histoire des styles ».²⁹⁰

²⁸⁶ Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », *op.cit.*, p. 299.

²⁸⁷ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, Paris, Cultures France éditions/Textuel, 2008.

²⁸⁸ Isabelle Rüf, « La récompense d'un éditeur fidèle et exigeant », *Le Temps*, 30/10/01.

²⁸⁹ *Saturne. Le Destin, l'Art et Goya* [1978], dans Malraux, *Œuvres complètes*, IV, [*Écrits sur l'art I*], Paris, Gallimard, La Pléiade, 2004, p. 42.

²⁹⁰ Éric Bordas, « Style », *un mot et des discours*, *op. cit.*, p. 128-129.

Marie NDiaye atteindrait l'art par la maturation de son style et c'est sans doute cette maturation que le jury du Goncourt a récompensé en attribuant en 2009 le prix à *Trois Femmes puissantes*.

D. Tanguy Viel : le style virtuose²⁹¹

Depuis la publication de son premier roman, *Cinéma*, en 1999, roman dans lequel le narrateur raconte les visionnages qu'il fait du film *Le Limier* de Mankiewicz, le style de Tanguy Viel est associé à la virtuosité. Bien que le terme « virtuosité » appartienne, en premier lieu, au domaine musical où il désigne le talent technique du musicien qui interprète avec vélocité et brio une œuvre musicale, il n'a de cesse de revenir dans les critiques littéraires où il désigne, par analogie, la « technique brillante »²⁹² de l'écrivain. Pourtant, le terme n'est pas dénué de connotations péjoratives, puisqu'il peut qualifier aussi un talent superficiel et borné, une « pure » virtuosité.

Compte tenu de la polysémie du terme, la qualification d'une œuvre selon le critère de la « virtuosité » opère comme une ligne de partage : d'un côté, les critiques qui utilisent le terme de « virtuosité » pour affirmer le talent de l'écrivain et de l'autre ceux qui l'utilisent pour activer son sens péjoratif et dénoncer une technique trop maîtrisée, trop visible. Le tableau ci-dessous rend compte de la bivalence des emplois du terme « virtuosité » et de ses dérivés.

²⁹¹ Toutes les occurrences du mot « style », de ses dérivés et des parasyonymes sont recensées dans l'annexe 6, « Comment les journalistes parlent-ils du style de Tanguy Viel ? ».

²⁹² Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert*, Paris, Le Robert, 1992, article « virtuosité ».

Virtuosité = « technique brillante »	Virtuosité = « talent sans profondeur »
<p>1. « Car Tanguy Viel, styliste <i>virtuose</i>, portraitiste à l'humour discrètement vinaigré, ne néglige ni l'histoire, ni les personnages, ni les décors. »²⁹³</p>	<p>7. « À la fois exercice de style <i>virtuose</i> et réflexion en abyme sur la représentation, <i>Cinéma</i> témoignait d'un goût très fort pour les dispositifs fictionnels, comme si l'auteur s'interrogeait sur l'après possible de la postmodernité [...] Au-delà de son brio stylistique et de ses scènes de bravoure – dont une reconstitution du casse déjà anthologique –, <i>L'Absolue perfection du crime</i> reste un drame familial, où les personnages incarnent à leur manière l'éternelle tragédie du destin. »²⁹⁴</p>
<p>2. « Avec une belle <i>virtuosité</i>, Tanguy Viel emprunte les tics et les tonalités de la langue parlée (déplacement du verbe à l'intérieur de la phrase, répétitions, hésitations, retours sur le motif...) pour donner à son récit le ton de la fausse confiance. Une narration haletante. »²⁹⁵</p>	<p>8. « Avec la langue pour unique soutien, répétitive jusqu'au tournis ou, à l'inverse, soudainement allusive, en une <i>virtuosité</i> qui prend parfois seulement un peu trop de plaisir à se faire valoir. »²⁹⁶</p>
<p>3. « Une prouesse d'écriture qui en dit long sur le talent de cet écrivain pas encore âgé de trente ans. [...] Tanguy Viel conduit son récit de main de maître, sur un rythme extraordinairement enlevé. Confirmant sa <i>virtuosité</i> d'écriture. [...] En trois livres, Tanguy Viel vient d'afficher la griffe d'un évident talent. »²⁹⁷</p>	<p>9. « Avec le risque de s'en tenir à un petit jeu séduisant, mais tout de même un peu court, de reconnaissance. Pour s'en prémunir, Tanguy Viel mise avant tout sur l'écriture. »²⁹⁸</p>
<p>4. « Juste une inexorable mécanique du récit portée par de longues phrases à la puissance fluide, charriant mille détails, observations infimes, notations minuscules, traquant la moindre émotion, bifurquant brusquement pour chercher l'angle juste, poussant dans les recoins et les interstices. Parfaites. <i>Virtuoses</i>. »²⁹⁹</p>	<p>10. « Comment décrire un meurtre quand on n'a tué personne ? Pour cacher son ignorance, Tanguy Viel utilise une écriture sèche et froide, avec une ponctuation raffinée. [...] Tanguy Viel a un talent malin, frais, rapide; aigu. <i>L'Absolue perfection du crime</i> est sans défaut, lisse comme un galet du Croisic. On ne sait pas pourquoi on n'est pas ému, c'est peut-être parce qu'il n'y a pas d'émotion. Sans</p>

²⁹³ Michel Abescat, « Un peu de vinaigre ? », *Télérama*, 17/01/09.

²⁹⁴ Fabrice Gabriel, « Le coup du siècle », *Les Inrockuptibles*, n° 301, 21/08/01, p. 58-59. Article disponible sur <http://lesÉditionsdeminuit.eu>.

²⁹⁵ Thierry Clermont, « Querelles de Brest », *Le Figaro Littéraire*, 15/01/09, p. 5.

²⁹⁶ Jean-Claude Lebrun, « Tanguy Viel, le film de l'écriture », *L'Humanité*, 17/06/99. URL : <http://www.humanite.fr>.

²⁹⁷ Jean-Claude Lebrun, « Tanguy Viel, un polar supérieur », *L'Humanité*, 27/09/01, p. 21.

²⁹⁸ Jean-Claude Lebrun, « Tanguy Viel, le film de l'écriture », *L'Humanité*, 17/06/99.

²⁹⁹ Michel Abescat, « Insoupçonnable de Tanguy Viel : l'absolue perfection du style », *Télérama*, n° 2941, 27/05/06. URL : <http://www.telerama.fr>.

	doute est-ce fait exprès, car Viel a l'air de tout faire exprès. » ³⁰⁰
5. « C'est peut-être le livre de Tanguy Viel qu'on attendait. Un roman qui aurait le phrasé virtuose de <i>L'Absolue perfection du crime</i> et la limpidité narrative de <i>Cinéma</i> . » ³⁰¹	11. « Ceux qui n'adhèrent pas à sa prose parfaite lui reprochent juste une dextérité vaine d'enfant prodige. Tanguy Viel est son propre ennemi. Il sait que l'on peut vite passer de la virtuosité à la vacuité. » ³⁰²
6. Et puis, au détour d'un paragraphe, ressurgit cette virtuosité du trait qui signe les vrais écrivains. » ³⁰³	

Dans la colonne de gauche, les occurrences font de la virtuosité un argument de réussite d'un ouvrage au même titre que le style. À cet égard, dans l'occurrence 4, où sont juxtaposés, dans deux phrases averbales très brèves, les deux adjectifs « parfaites » et « virtuoses », l'adjectif conclusif « virtuoses » a valeur d'argument, péremptoire et laconique. Cet usage de l'adjectif « virtuoses » peut être comparé à certains usages du mot « style », lorsqu'il est « associé à un autre item plus ou moins attendu »³⁰⁴ (« Style et origine », « style et performance »...), usages que décrit ainsi Éric Bordas :

On a presque là des phénomènes de « sémantique sérielle »³⁰⁵, des phénomènes qui négligent le sens précis des mots au profit de paradigmes rythmiques et prosodiques, associatifs, établissant, par des « formules topiques globales »³⁰⁶, des relations entre les signifiants qui sont de l'ordre du continu. Les constantes formelles (disposition, syntaxe) sont, bien sûr, au service des contraintes fonctionnelles de l'argumentation publicitaire.³⁰⁷

Les adjectifs « parfaite » et « virtuoses » sont présentés à dessins de façon juxtaposés : la perfection annonce la virtuosité, dont elle est une condition. L'usage du point entre les deux adjectifs impose un rythme à une association qui évoque le domaine de la publicité.

L'adjectif « virtuose » est utilisé, dans la première occurrence, en association avec le nom « styliste » dans le groupe nominal « styliste virtuose » qui définit l'écrivain dans sa

³⁰⁰ Patrick Besson, « Le cinéma de Tanguy Viel », *Le Figaro Littéraire*, 13/09/01, p. 4.

³⁰¹ Thierry Guichard, « En quête d'une enfance perdue », « La famille en rade », *Le Matricule des anges*, n° 99, 01/01/09, p. 26-29, ici p.32.

³⁰² Marie-Laure Delorme, *Le Journal du Dimanche*, 05/02/06. Article disponible sur <http://lesÉditionsdeminuit.eu>.

³⁰³ Daniel Garcia, « Paris-Brest en première classe », *Livres Hebdo*, n° 758, 12/12/08, p. 29.

³⁰⁴ Éric Bordas, « Style », *un mot et des discours*, op. cit., p. 75-76.

³⁰⁵ Henri Meschonnic, *De la langue française, Essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette, 1997, p. 14.

³⁰⁶ Marc Bonhomme, « Topoi et argumentation publicitaire », dans J.-M. Adam et M. Bonhomme (dir.), *Analyses du discours publicitaire*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, p. 185-207, ici p. 188.

³⁰⁷ Éric Bordas, « Style », *un mot et des discours*, op. cit., p. 76.

pratique stylistique. Cette façon de désigner l'écrivain est cependant problématique ; le substantif « styliste » est en effet traditionnellement rattaché au domaine de la mode où il désigne le créateur. Le terme s'est donc déplacé du domaine de la mode à celui de la littérature sans que son sens ait été infléchi ; il s'agit toujours de désigner le créateur de style mais cette fois-ci d'un style appliqué au texte. En outre, l'image du styliste comme créateur de style suppose le caractère actif de l'écrivain dans une production qui relève d'une volonté créatrice. L'engagement actif de l'écrivain est accentué par l'adjectif « virtuose », qui souligne la technicité de la création.

Cependant, le cotexte dans lequel l'image apparaît implique un contenu référentiel imprécis. En effet, la deuxième caractérisation de Tanguy Viel comme un « portraitiste à l'humour discrètement vinaigré » indique la volonté du critique de *Télérama* de portraiturer l'écrivain brièvement, en une série de rapides clichés.

Dans la sixième occurrence, la virtuosité du « trait » serait le propre des « vrais écrivains » (par opposition aux « faux écrivains », ou peut-être plutôt par opposition aux « écrivants » qui voudraient faire œuvre d'« écrivain », selon la distinction établie par Roland Barthes). Le « trait », métaphore picturale, semble ici désigner le style dans ce qu'il a de plus individuel. Le substantif « trait » renvoie d'ailleurs aux lignes qui se dessinent sur un visage, symbole de l'individuation. Dans la troisième occurrence, c'est le terme de « griffe » qui apparaît pour désigner cette singularisation de l'écriture. Or, la « griffe » évoque aussi le corps et plus spécifiquement celui de l'animal. L'interrogation sur la virtuosité, définie comme pratique d'excellence, porterait ainsi en elle la question du statut du corps dans l'œuvre d'art.

Pourtant, l'idée selon laquelle le corps de l'écrivain virtuose est engagé dans la réalisation technique de son écriture se dissout lorsque le terme « virtuosité » est employé dans son acception péjorative. Dans ce cas, une absence d'émotion résulte d'un trop grand « brio stylistique ». C'est pourquoi Patrick Besson compare *L'Absolue perfection du crime* à un « galet du Croisic ». Le roman aurait les mêmes caractéristiques que la pierre : absence de défaut, surface lisse. Le roman virtuose est assimilé à un galet ennuyeux et sans intérêt. L'idée que le style devrait témoigner de l'homme – puisque, depuis Buffon, et selon la formule célèbre simplifiée et devenue cliché « le style, c'est l'homme » –, et simultanément de ses imperfections, est encore de mise chez les critiques. Dès lors, une trop grande perfection formelle masquant l'inscription charnelle nécessairement imparfaite de l'écrivain, Tanguy Viel ne peut qu'indisposer une partie de la critique.

Les occurrences de la colonne de droite font apparaître comment la virtuosité peut être associée à l'échec d'un ouvrage. Afin de mieux percevoir comment se construit ce jugement de valeur, j'ai choisi d'intégrer à ce corpus deux critiques (numérotées 9 et 10) qui n'utilisent pas le terme mais y font pourtant explicitement référence : dans le passage n° 9, le groupe nominal « petit jeu séduisant mais tout de même un peu court », construit sur une opposition, épingle la vacuité d'un texte suspecté de n'être qu'exercice formel, tandis que l'occurrence 10 m'a intéressée pour sa chute (dans laquelle d'ailleurs nous retrouvons le goût de Patrick Besson pour la formule, reposant ici sur un parallélisme de construction) :

Sans doute est-ce fait exprès, car Viel a l'air de tout faire exprès. » Ici, la virtuosité est définie par une volonté de maîtrise, indispensable à la construction de l'« absolue perfection de l'écriture »³⁰⁸ ou l'« absolue perfection du style »³⁰⁹.

En effet, la virtuosité concourt à la perfection d'une exécution. Or, c'est cette perfection, associée à l'absence de naturel et de spontanéité, qui explique qu'une exécution parfaite ne permette pas pour autant la réussite d'un ouvrage. Gérard Dessons rappelle, dans *L'Art et la manière*³¹⁰, l'idéal cultivé dans les sociétés occidentales d'un art qui accorde de la valeur à la notion de « sauvagerie » :

Victor Hugo confiait à Baudelaire : « Mes dessins sont un peu sauvages. »³¹¹ L'art du XX^e siècle, qui instituera en modèles les « arts sauvages »³¹² africains, va vivre sur ce mythe, construit par les Romantiques, qui réhabilite la nature et l'élémentaire aux dépens de l'artefactuel, de l'artifice. Et cela, malgré Hegel, entré en résistance contre cette idée d'une unité immédiate (*unmittelbarer Einheit*) de l'homme avec la nature, où il ne voyait que barbarie (*Roheit*) et sauvagerie (*Wildheit*). Pour lui, l'art, au contraire, libère (*befreit*) l'homme de l'entreprise des passions et de la nature. La valorisation du sauvage comme critique de l'art avec un grand A, sera au fondement des « avant-gardes historiques », de Dada aux concrétistes : pour Georges Maciunas, fondateur de *Fluxus*, la pluie qui tombe ou un éternuement, sont des modèles d'anti-art. L'art brut de Dubuffet exaltera l'« homme sauvage » et les « valeurs de la sauvagerie », incarnées dans les formes artistiques non officielles et dans l'art asilaire. [...] Le culte du primitif, [...] allait favoriser

³⁰⁸ Cette expression apparaît sous la plume de Norbert Czarny dans l'article « Noir brillant », *La Quinzaine Littéraire*, n° 815, 16/09/01, p. 9-10 : « *L'Absolue Perfection du crime* est aussi l'absolue perfection de l'écriture. Quand tant de « romanciers » se laissent aller à remplir des pages, Tanguy Viel construit. » Le critique reprend ici, pour le transformer, le titre du roman de Tanguy Viel.

³⁰⁹ Nicolas D'Estienne d'Orves, « Tanguy Viel : du rififi chez Minuit », *Le Figaro*, 11/12/01.

³¹⁰ Gérard Dessons, *L'Art et la Manière, Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004.

³¹¹ Victor Hugo, cité par Gaëtan Picon dans « Le soleil d'encre », Préface à Victor Hugo, *Dessins*, Paris, Gallimard, 1985, p. 9.

³¹² « L'expression *Arts sauvages* est utilisée positivement par André Malraux dans *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 563. Dans un ouvrage qui porte ce nom, (1957), Claude Roy portera un jugement critique sur l'appellation : « Il n'y a pas d'arts *sauvages*, parce qu'il n'y a pas de sauvages » ; « Le mot art nie le terme sauvage » » (repris dans *L'Art à la source*, t. I, Paris, Gallimard, Folio essais, 1992, p. 127 et 129). » La note est de G. Dessons.

Or, les romans de Tanguy Viel font l'objet d'une construction parfois si appliquée et visible que tout naturel s'en éloignerait. Certes, la virtuosité désigne, étymologiquement, le caractère de ce qui est vertueux, et Tanguy Viel répond à cette description de l'enfant sage et prodige. Par un phénomène de contiguïté métonymique, sa virtuosité d'écriture découlerait de son caractère vertueux. Nicolas d'Estienne d'Orves décrit d'ailleurs ainsi l'écrivain : « Paupières tombantes, cheveux courts en bataille, oreilles pointues, Tanguy Viel a l'air d'un elfe. »³¹⁴ De la figure de l'elfe tout droit sortie des contes de fées à l'innocence et à la vertu, il n'y a qu'un pas à franchir.

La virtuosité de l'homme vertueux se définit, selon Gérard Dessons, comme une « adresse technique » et réactive en ce sens la dichotomie du technique et de l'artistique. Écartant soigneusement toute maladresse qui laisserait poindre la sauvagerie et donc l'artistique, Tanguy Viel écrit avec adresse, avec une « *virtuosité* qui prend parfois seulement un peu trop de plaisir à se faire valoir. »³¹⁵ La technique, évidente, limite une écriture – trop – parfaite.

Le jeu de mot inspiré par le titre *L'Absolue perfection du crime* transformé par les critiques en « absolue perfection du style / de l'écriture » indique clairement que la quête de perfection est perceptible. S'écartant résolument de ce que G. Dessons nomme l'« art des gauchers », c'est-à-dire un art réalisé de la main gauche (symbole de l'individuel et de l'inné alors que la main droite représente le social) et présentant des imperfections, Tanguy Viel développerait, de la main droite et en laissant apparaître sa « manière », une « prose parfaite », « une dextérité vaine d'enfant prodige ». La « virtuosité » se transformerait alors en « vacuité »³¹⁶. L'écrivain ne correspondrait donc en rien à la définition proposée par Alain Robbe-Grillet pour les écrivains Minuit comme « ceux qui n'écrivent pas comme il faut ». Au contraire, chez Tanguy Viel, la virtuosité serait le côté visible d'un refus de la transgression et de la recherche d'une adéquation à un modèle de perfection. Chez lui, il n'y aurait rien de

ces virtuosités qui se donnent pour des maladresses. L'art, qu'il soit littéraire ou pictural, connaît ces imitations du malhabile, qui construisent, sans peut-être le savoir, une rhétorique de l'authentique. Julia Kristeva croit la repérer chez Marguerite Duras. Elle évoque « une esthétique de la maladresse », avec des phrases écrites à la

³¹³ Gérard Dessons, *L'Art et la Manière*, op. cit., p. 123-124.

³¹⁴ Nicolas D'Estienne d'Orves, « Tanguy Viel : du rififi chez Minuit », art. cit.

³¹⁵ Jean-Claude Lebrun, « Tanguy Viel, le film de l'écriture », *L'Humanité*, 17/06/99.

³¹⁶ Marie-Laure Delorme, *Le Journal du Dimanche*, 05/02/06, art. cit.

diabole, des mots ajoutés à la dernière minute, à contre rythme.³¹⁷ La maladresse, cela peut en effet s'apprendre.³¹⁸

Tanguy Viel, enfant prodige, n'aurait pas encore appris cet art de la maladresse.

« On dit que le pianiste de jazz Theolonius Monk portait de grosses bagues aux doigts pour se garantir de la virtuosité. »³¹⁹ Tanguy Viel, lui, n'aurait pas encore appréhendé ce qui, dans son écriture, pourrait venir contrarier cette propension à la virtuosité et au perfectionnisme. Éric Laurent : un « styliste bavard » qui veut « faire style ».

E. Éric Laurent : un « styliste bavard » qui veut « faire style »³²⁰

Dans la presse, la question du style est systématiquement abordée au sujet des romans d'Éric Laurent. Pour les six romans parus entre 1999 et 2009, on ne relève pas moins de dix-sept occurrences du mot « style » et de ses dérivés dans la presse. Cette entrée en force du style appelle le commentaire, et ce d'autant plus qu'il pourrait ne rien y avoir à dire du contenu des ouvrages, prétendument inexistant.

Certes, Robbe-Grillet affirmait en 1957 dans un article intitulé « Sur quelques notions périmées »³²¹ que « dès Flaubert, [où] tout commence à vaciller »³²², « [r]aconter est devenu proprement impossible. » Mais il ajoute que ce serait « [c]ependant (...) un tort de prétendre qu'il ne se passe plus rien dans les romans modernes »³²³. Mais, alors que le théoricien du Nouveau Roman décèle des histoires jusque chez « Beckett lui-même »³²⁴, voilà les journalistes littéraires, pourtant si habitués à résumer les livres qu'ils ont lu, silencieux face aux romans d'Éric Laurent. Ce dernier aurait-il donc vraiment écrit un livre sur rien qui ne tiendrait que par le style, réalisant ainsi le vœu de Flaubert ? Sans doute pas, mais les récits d'Éric Laurent revisitent des stéréotypes, qui, résumés dans un commentaire de seconde main, perdraient tout leur intérêt. La langue seule leur confère un intérêt et c'est pourquoi les

³¹⁷ Julia Kristeva, « Une étrangère », *La Nouvelle Revue Française*, n° 542, mars 1998, p. 6.

³¹⁸ Gérard Dessons, *L'Art et la Manière*, op. cit., p. 131.

³¹⁹ Laurent de Wilde, *Monk*, Paris, Gallimard, Folio, 1996, p. 228-229, cité par G. Dessons, op. cit., p. 131.

³²⁰ Toutes les occurrences du mot « style », de ses dérivés et des paronymes sont recensées dans l'annexe 6, « Comment les journalistes parlent-ils du style d'Éric Laurent ? ».

³²¹ Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

³²² *Ibid.*, p. 31.

³²³ *Ibid.*, p. 31-32.

³²⁴ *Ibid.*, p. 32.

critiques se trouvent dans l'obligation de décrire cette langue. En effet, un roman dont l'histoire ne peut être commentée implique nécessairement de construire un propos sur le style, ou de ne rien en dire.

1) Qu'écrivent les critiques au sujet de romans qui « liquident » le récit ?

Constatant ce refus du récit, le critique Éric Loret s'insurge. Dans un article de *Libération* daté du 2 octobre 1997 et intitulé « Le crime de Laurent express », Éric Loret s'exclame au sujet de *Liquider* d'Éric Laurent :

Liquider, en voilà une bonne idée, liquidons le récit, qu'on en finisse de vouloir à toutes forces nous faire fabuler, liquidons le raconter, la racontouze.³²⁵

Ici, le critique use de l'ironie pour dénoncer la liquidation du récit. L'ironie du discours est très nettement distincte dans la figure de l'antiphrase « en voilà une bonne idée ». Le critique va démontrer au contraire, tout au long de son papier, que la disparition du récit nuit à la cohérence du roman de Laurent. L'antiphrase se prolonge lorsque le locuteur collectif, un « nous » qui représente des auteurs de romans lassés de devoir « fabuler », proclame la liquidation du récit pour dire en réalité sa nécessaire restauration. L'ironie du discours est encore soulignée par l'usage d'un néologisme : « racontouze ». Fondé sur le radical « racont- » et le suffixe : « -ouze », qui sert à créer des noms familiers ou populaires, toujours argotiques et péjoratifs, il désignerait péjorativement un récit bas de gamme, médiocre et de mauvais goût, tandis que le « raconter » est un tissu de cancanes et de commérages. Le récit, réduit à des « racontars » et des « racontouzes », ne pourrait qu'être méprisé par les écrivains à la mode, qui auraient à cœur de le « liquider ». Disons, pour poursuivre la métaphore commerciale, que le récit aurait perdu tout crédit.

Il faut préciser qu'É. Loret développe un discours antiphrastique : il déplore la disparition du récit pour prôner implicitement son retour. Il fait donc partie de

la plupart des amateurs – et des critiques – [pour qui un roman], c'est avant tout une « histoire ». Un vrai romancier, c'est celui qui sait raconter une « histoire ». Le bonheur de conter, qui le porte d'un bout à l'autre de son ouvrage, s'identifie à sa vocation d'écrivain. Inventer des péripéties palpitantes, émouvantes, dramatiques, constitue à la fois son allégresse et sa justification.³²⁶

³²⁵ Éric Loret, « Le crime de Laurent express », *Libération*, 02/10/97.

³²⁶ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 29.

Dans la suite de son article, É. Loret continue à prendre position en faveur de l'instauration du récit dans le roman. Le critique cite alors un extrait du roman d'É. Laurent inauguré par le verbe « raconter » mais qui ne semble offrir qu'une description érudite de l'aurore. En somme, le critique cite un passage dans lequel le récit aurait été liquidé :

Racontons : le soleil en face de lui étirait sur tout l'horizon la flavescence inaugurale du jour, irriguée de-ci de-là de couperoses orange, et repoussait, vers un septentrion qui n'attendait plus que ça pour asseoir sa réputation d'hémisphère sternutatoire, des nuées boulocheuses et d'un gris pellucide.³²⁷

Mais, dans ce passage, tout récit a-t-il vraiment été supprimé ?

Certes, il s'agit de prime abord d'un passage descriptif : les verbes sont conjugués à l'imparfait (« étirait », « repoussait », « attendait ») les expansions de noms sont nombreuses. Ainsi, les adjectifs épithètes « inaugurale », « orange », « sternutatoire », « boulocheuses », « pellucide », le participe passé apposé « irriguée », les compléments du nom « du jour », « d'hémisphère sternutatoire », « d'un gris pellucide », la proposition subordonnée relative « qui n'attendait plus que ça pour asseoir sa réputation d'hémisphère sternutatoire » caractérisent, sur le plan grammatical, le type descriptif.

É. Loret commente avec virulence le passage cité du roman d'É. Laurent :

Vous vouliez du roman, du pittoresque? Vous êtes servi, Éric Laurent en met une bonne couche, bien épaisse, bien visible, avec des mots qui portent encore l'étiquette du dictionnaire où on les a achetés. Trop de récit tue le récit, c'est fait exprès.³²⁸

On lit dans cette critique toute l'exaspération d'É. Loret face à un texte qui, par le verbe inaugural « raconter », annonce un récit et développe au contraire un discours de type uniquement descriptif (et non narratif). Le critique est en outre exacerbé par un lexique difficile qui lui paraît gratuitement hermétique.

L'imposture que dénonce É. Loret est d'autant plus grande que le verbe « raconter », conjugué à l'impératif présent à la première personne du pluriel : « racontons », avait pourtant valeur d'invitation et inaugurerait, de manière insistante, le passage du roman d'É. Laurent. Le narrateur annonce un procès et ne s'y tient pas. Pourtant, placée en tête de phrase et isolée par les deux points, l'exhortation paraissait insistante. Pourquoi le narrateur se détourne-t-il alors

³²⁷ Éric Laurent, *Liquider*, Paris, Éditions de Minuit, 1999. Cité par Éric Loret, « Le crime de Laurent express », art. cit.

³²⁸ *Idem*.

du projet annoncé, celui de « raconter », c'est-à-dire étymologiquement, celui de faire un conte ? Pourquoi le récit est-il liquidé au profit de la description d'une aurore ?

Rappelons tout d'abord que la description fait partie intégrante de la narration. Ce qui agace le critique, ce n'est donc pas tant la présence d'une description, mais plutôt l'outrance de celle-ci, son pittoresque trop appuyé. La répétition des adverbes intensifs « bien » (« bien épaisse », « bien visible ») et l'emploi de l'adjectif « bonne » (« une bonne couche »), ici synonyme de généreuse, soutiennent cette dénonciation d'un *trop* romanesque. La métaphore filée de la peinture (« pittoresque », « bonne couche », « bien épaisse », « bien visible ») accentue la condamnation de ce pittoresque aux couleurs trop criardes. La description serait finalement inopérante puisque le lecteur, loin de pouvoir se figurer l'aurore, se heurte à des images abstraites créées par certains signes, stricts signifiants sans signifiés. C'est pourquoi le critique conclut sur cette formule qui, cette fois, n'est plus ironique : « trop de récit tue le récit. »

Dans cette critique allègre, É. Loret construit, par une rhétorique de l'ironie, un discours d'une grande force de conviction. Cependant, le journaliste omet de répondre à une question fondamentale : pourquoi le narrateur, dans le passage romanesque cité, s'est-il détourné du texte narratif après l'avoir explicitement annoncé par le verbe « raconter » ? Comment expliquer cette provocation du romancier ? Et pourquoi proposer une description aussi hermétique de l'aurore ?

Dans *Le Monde des Livres*, au sujet de *Remue-Ménage*³²⁹, un autre journaliste s'interroge sur la portée d'un style qui semble vouloir faire la démonstration de lui-même :

Le récit de l'éducation sentimentale de Félix Arpeggione est laborieusement lisse, méticuleusement minimaliste. On croit lire un apprenti écrivain qui se rêverait virtuose. Comment interpréter l'affectation du vocabulaire et la préciosité des images ? S'agit-il de vider le style de toute efficacité pour dire l'errance d'un héros sans destin ? « Vision somnolente », « acécience d'un agrume », « ataxie », « hypogastre », « épigastre », « atemporalité », « ovoïdes hématomes », ces recherches de vocabulaire sont trop nombreuses pour être innocentes. Le bouquet final - accumulation essoufflée de mots dingues - souligne d'autodérision la capitulation d'un jeune homme amoureux, comme ce « bleu céruléen » qui « colligeait les teintes d'un champ de blé par un après-midi d'été » !³³⁰

³²⁹ Éric Laurent, *Remue-ménage*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

³³⁰ Hugo Marsan, « Désenchanteur enchanté », *Le Monde des Livres*, 16/07/99, p. 3.

Afin de comprendre pourquoi le style est volontairement « affecté » et « précieux », revenons à la description de cette aurore boréale que citait Éric Loret dans l'article qu'il consacre à *Liquider* :

Racontons : le soleil en face de lui étirait sur tout l'horizon la flavescence inaugurale du jour, irriguée de-ci de-là de couperoses orange, et repoussait, vers un septentrion qui n'attendait plus que ça pour asseoir sa réputation d'hémisphère sternutatoire, des nuées boulocheuses et d'un gris pellucide.³³¹

Dans ce passage, on observe la convergence de plusieurs phénomènes stylistiques. Tout d'abord, on remarque la proximité sonore de l'énigmatique substantif « flavescence », qui qualifie la couleur blonde et dorée du petit matin, avec l'autre substantif qui le précède dans les dictionnaires : « flatulence », qui désigne « l'accumulation de gaz dans les intestins se traduisant par un ballonnement abdominal et des flatuosités »³³². L'allusion fonctionne comme une « évocation linguistique synchronique »³³³. Or, le passage se termine sur cet adjectif rare « pellucide », synonyme de « translucide » et par ailleurs homophone de « pet lucide », tandis que l'emploi du verbe « asseoir » rappelle son étymologique « séant ». Le passage descriptif, trop pittoresque pour être crédible, cache, sous une aurore de carte postale, un autre récit, scatologique celui-ci, et en tout cas inattendu. Cette analyse interroge finalement sur la prétendue liquidation du récit. Le récit, dans ce roman mais plus généralement dans les romans Minuit, loin d'avoir fait l'objet d'une liquidation, s'est sans doute déplacé.

Pourtant, au sujet des livres de Laurent, la critique de l'absence de récit est récurrente :

On fabrique un roman distancié qui ne dit strictement rien, mais le dit dans une écriture soignée et moderne, du Jacques Becker remonté par Tati et reconstitué en images de synthèse³³⁴

écrit François Taillandier, au sujet du roman *Remue-Ménage*.

Chez Éric Laurent, il semble que le récit se soit déplacé et soit intégré dans la création du style lui-même, ce que Fabrice Gabriel explique en ces termes :

Pas d'histoire ici, sinon celle d'un style comme aspiré vers l'au-delà de la narration, tenté sans cesse par une rhétorique de la pure contemplation poétique.³³⁵

³³¹ Éric Laurent, *Liquider*, op. cit. Cité par Éric Loret, « Le crime de Laurent express », art. cit.

³³² Alain Rey (dir.), *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2006, article « flatulence ».

³³³ Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005, p. 70.

³³⁴ François Taillandier, « Éloge railleur du désenchantement », *Le Figaro littéraire*, 04/03/99.

2) Éric Laurent pratique-t-il la « branlette stylistique » ?³³⁶

Pourtant, le journaliste Éric Loret, loin de s'interroger sur les enjeux des pratiques stylistiques d'Éric Laurent, s'adonne à la polémique et désapprouve ce qu'on pourrait appeler un « volontarisme stylistique »³³⁷, une volonté de « faire littéraire », de « faire pittoresque » par l'usage de termes tout droit sortis du dictionnaire. Ce volontarisme stylistique se caractériserait par un maniérisme de l'écriture, une afféterie induite par l'usage de mots rares qui apparaissent comme autant de perles qui saturent le texte et en figent le sens. On trouve très souvent cette critique adressée dans la presse aux romans de Laurent, et Éric Loret utilise dans un autre article³³⁸ l'expression de « branlette stylistique » au sujet de *Ne pas toucher*³³⁹. À propos du roman *À la fin*, paru en 2004, le même Éric Loret écrit qu'É. Laurent y « parle la littérature comme d'autres le français »³⁴⁰. L'image triviale de la « branlette stylistique » désigne, au figuré, un effort intellectuel infécond, qui ne donne de plaisir qu'à l'écrivain, ou une « complaisance à traiter les mêmes thèmes (considérés comme inféconds) dans une recherche artistique »³⁴¹. Ici, il s'agirait moins de traiter les mêmes thèmes que de répéter sans cesse les mêmes procédés stylistiques.

« Le collectionneur de mots rares, parfois si agaçant de son maniérisme trop affiché »³⁴² est suspecté par la presse de vouloir « faire style ». Cette locution verbale n'est certes pas utilisée dans la presse, compte tenu sans doute de son incorrection grammaticale. Pourtant, il semble que l'expression convienne particulièrement pour définir le travail d'un « styliste bavard »³⁴³ qui voudrait créer artificiellement le style. Éric Bordas explicite la locution verbale « faire style » utilisée parfois dans des structures verbales étendues ou en emploi absolu :

Faire style = tricher : le style est ainsi la mesure d'une apparence trompeuse. Le synonyme d'élégance qui semblait le point de départ de ces emplois est dénoncé, dans une perspective sociale radicale de condamnation, pour sa superficialité, et ramené à l'état de piège, de manipulation, plus ou moins subtile. Il s'agit d'emplois populaires, et

³³⁵ Fabrice Gabriel, « Plaisir des yeux », *Les Inrockuptibles*, n° 326, 19/02/02, p. 55. Article disponible sur <http://lesÉditionsdeminuit.eu>.

³³⁶ Éric Loret, « Laurent, jeu amer », *Libération*, 06/05/04, p. 4.

³³⁷ L'expression a été employée le jeudi 10 septembre 2009 sur France Culture dans l'émission d'Arnaud Laporte « Tout arrive » au sujet du roman *L'Annonce* de Marie-Hélène Lafon (Paris, Buchet Chastel, 2009).

³³⁸ Éric Loret, « La touche Laurent », *Libération Livres*, 07/03/02.

³³⁹ Éric Laurent, *Ne pas toucher*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

³⁴⁰ Éric Loret, « Laurent, jeu amer », art. cit.

³⁴¹ *Le Trésor de la Langue Française*, article « masturbation ».

³⁴² Fabrice Gabriel, « Tous comptes faits », *Les Inrockuptibles* n° 432, 10/03/04, p.68-69. Article disponible sur <http://lesÉditionsdeminuit.eu>.

³⁴³ Fabrice Gabriel, « Tous comptes faits », art. cit.

l'on comprend donc pourquoi le style comme signe extérieur de richesse et d'apparence devient le signe d'une sincérité douteuse, voire, d'une franche imposture. Le style est du côté du piège. Peut-être parce qu'il reste, depuis toujours, assimilé à une rhétorique de convention, éminemment trompeuse.

Du coup, et en passant de l'*a priori* au *posteriori*, on peut même s'interroger sur la valeur signifiante si laudative du fameux « c'est/il fait trop style ! ». Marqueur d'artificialité, de trucage, le style, même en emploi absolu, n'est peut-être pas une référence univoque. Le compliment n'est pas exempt de soupçon – ce que rend à merveille la dichotomie suivante : « Je suis partager [sic] entre un sentiment de "Waouh, ça fait trop style !" et un "Mouais, l'autre était mieux"³⁴⁴. On admire les intentionnalités (explicite ?) d'un discours sémiologique ramené au principe de « style », mais on préfère ce qui n'est pas ce style, comme on préfère, depuis toujours et dans toutes les fables, des choses plus modestes, mais authentiques, à des objets brillants et faux.³⁴⁵

Dans la mesure où le « faire style » constitue la création d'une langue artificielle, « brillante et fausse », le style d'Éric Laurent ferait de ses textes une littérature « camelote ».

La presse néanmoins ne s'accorde pas pour donner un avis unanime sur le style d'Éric Laurent, ce qui est un cas atypique dans la réception critique d'une œuvre, et j'ai montré plus haut comment un consensus s'était très vite construit au sujet des pratiques stylistiques d'Éric Chevillard ou Laurent Mauvignier. La réception du style des romans d'Éric Laurent est, à l'inverse, très contrastée. À la virulence des propos d'Éric Loret s'oppose une réflexion autour de « [l'] écriture d'une précision extrême [d'Éric Laurent], [de] son goût des mots rares [...], [de] son art de la phrase longue. [Une réflexion autour de] [s]a "manière", en somme, sans que ce mot ait quoi que ce soit de péjoratif »³⁴⁶. Sabine Audrerie affirme ainsi :

Il n'en faut pas douter : Éric Laurent s'amuse de son propre style [...]. Cette introspection minutieuse et lucide se double, on l'aura compris, d'une fine étude sur l'écriture même et la littérature, susceptible de prendre chez l'écrivain le pas sur l'homme, celui-ci vivant plus volontiers dans ses visions que prenant pied dans la vie même, et qui devra pour accéder au bonheur renoncer à la maîtrise stylistique, fût-elle esthétique ou en actes, en se laissant conquérir par un avenir sans certitudes et sans logique.³⁴⁷

Je reviendrai dans les deux chapitres suivant sur l'interprétation du style d'Éric Laurent. Pour lors, retenons que, dans le passage du régime de singularité au régime collectif,

³⁴⁴ URL : www.possepress.com.

³⁴⁵ Éric Bordas, « Style », *un mot et des discours*, op.cit., p. 91-92.

³⁴⁶ Norbert Czarny, « Le courage de soi », *La Quinzaine Littéraire*, n° 906, 01/09/05, p. 5-6. Article disponible sur <http://lesÉditionsdeminuit.eu>.

³⁴⁷ Sabine Audrerie, *La Croix*, 22/05/08. Article disponible sur <http://lesÉditionsdeminuit.eu>.

Éric Laurent construit une vision nuancée du style-Minuit. En effet, à force de se préoccuper de style, les Éditions de Minuit proposeraient un catalogue qui « fait semblant », un catalogue qui céderait à l'artifice à force de vouloir donner à lire du « style ».

Conclusion

En tant qu'objet socio-critique médiatique, le style-Minuit fait l'objet d'un clichage qui rend inéluctable la proposition énoncée. Ce clichage est opéré selon trois processus discursifs fondamentaux que je voudrais rappeler pour conclure.

Tout d'abord, le style-Minuit est représenté selon des critères stylistiques perçus schématiquement par les journalistes comme étant les plus représentatifs du Nouveau Roman. En effet, les critiques littéraires continuent de lire les publications Minuit selon une grille de lecture typique de cette école ce qui explique que nous lisions encore dans la presse que les écritures Minuit sont blanches ou avant-gardistes et qu'elles ont liquidé la fiction. C'est selon une représentation très stéréotypée des œuvres du Nouveau Roman que sont décryptées les œuvres Minuit contemporaines.

Le style-Minuit est de surcroît perçu selon une série de contiguités métonymiques. Sans être *pensé* par les journalistes, il est un objet flou qui paraît standardisé mais qui n'est en réalité jamais défini. Le style-Minuit est en effet représenté selon des évidences qui n'en sont pas : comment en effet l'organisation structurelle familiale justifierait-elle des « airs de famille » stylistiques ? Comment l'austérité attribuée à la maquette des livres et la rigueur de caractère des éditeurs pourraient naturellement se reporter sur des écritures de la rigueur, au style particulièrement austère ? L'objet sociocritique construit par glissements métonymiques s'avère déceptif pour élaborer un patron stylistique Minuit mais passionnant si l'on considère la manière dont se constitue une représentation sociale du style.

Enfin, le style-Minuit est présenté dans la presse selon de nombreuses métaphores conceptuelles. Là encore, l'objet sociocritique fait l'objet d'un clichage selon de nombreux stéréotypes : l'écrivain est un tailleur et son écriture haute-couture, l'écrivain est un virtuose et sa langue un exercice de style, l'écrivain est un funambule et sa langue en équilibre, l'écrivain est un esthète maniéré et sa langue tient alors de la branlette stylistique. Que ce soit dans la caractérisation globale d'un style-Minuit ou dans la caractérisation des pratiques singulières de chaque écrivain Minuit, les critiques réactivent des images convenues pour qualifier de quelques mots des langues pourtant complexes.

Finalement, l'objet sociocritique du style-Minuit se construit sur deux discours préconstruits : le premier est relatif aux Éditions de Minuit et à leur singulière histoire, le second est relatif au style. Sur le fonctionnement de la lexie « style » en discours, Éric Bordas conclut :

Style joue de son capital symbolique, posé dès l'école, pour cautionner des discours et des pratiques de discours en quête de légitimité – c'est en cela qu'il est une unité politique déterminante en démocratie. Unité non sémantique, au sens conceptuel d'un signifié, *style* relève d'une sémiotique lexicale proche du fonctionnement symbolique : l'absence de sens (qui n'est pas non-sens) fait la valeur, qui donne la signification. Dans l'accord tacite des impostures indispensables.³⁴⁸

Or, à chaque évocation d'un style-Minuit le capital symbolique de la lexie « style » est activé dans une forme d'imposture énonciative des journalistes.

Mais l'objet sociocritique du style-Minuit se construit également sur le capital symbolique des Éditions de Minuit. En effet, l'objet sociocritique du style-Minuit se construit aujourd'hui dans le prolongement de la pensée de Pierre Bourdieu qui, dans *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, explique comment le capital symbolique des Éditions de Minuit s'est construit à partir des années 1950. Il distingue deux champs sur le marché du livre. D'un côté, la « logique économique des industries littéraires et artistiques qui, faisant du commerce des biens culturels un commerce comme les autres, confèrent la priorité à la diffusion, au succès immédiat et temporaire, mesuré par exemple au tirage. »³⁴⁹ De l'autre, les publications des Éditions de Minuit se situent sur un pôle de

l'économie anti-« économique » de l'art pur qui, fondée sur la reconnaissance obligée des valeurs du désintéressement et sur la dénégation de l'« économie » (du « commercial ») et du profit « économique » (à court terme) [qui] privilégie la production et ses exigences spécifiques, issues d'une histoire autonome ; cette production qui ne peut reconnaître d'autre demande que celle qu'elle peut produire elle-même, mais seulement à long terme, est orientée vers l'accumulation du capital symbolique comme capital « économique » dénié, reconnu, donc légitime, véritable crédit, capable d'assurer sous certaines conditions, et à long terme, des profits « économiques ». ³⁵⁰

Or, l'objet sociocritique du style-Minuit, tel qu'il se manifeste aujourd'hui, impose sa légitimité dans le discours médiatique grâce au capital symbolique des Éditions de Minuit, qui reçoit un surcroît de légitimation dans un champ éditorial aujourd'hui très largement globalisé. Le capital symbolique d'une maison « anti-économique », qui fait valoir les valeurs du désintéressement au profit de l'art littéraire, est valorisé aujourd'hui et trouve un véritable écho politique dans la tentation de la décroissance et dans le mouvement des indignés, par exemple. Les Éditions de Minuit incarnent aujourd'hui une éthique éditoriale associée à une forte singularité. Or, cette distinction sociale correspondrait à une distinction langagière et

³⁴⁸ Éric Bordas, « *Style* », *un mot et des discours*, op. cit., p. 234.

³⁴⁹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 202.

³⁵⁰ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 202. Bourdieu précise que le terme « économie », mis entre guillemets, désigne l'économie « au sens restreint de l'économisme ».

l'objet sociocritique du style-Minuit apparaît comme le résultat du capital symbolique que s'est constitué la maison dans les années 1950.

L'objet sociocritique du style-Minuit, fondé sur ce double capital symbolique, laisse croire à la possibilité de revaloriser l'individuel tout en l'intégrant dans un corps social :

Le retour du style dans les discours critiques, conséquence certaine d'un effritement de la foi théorique, globalisante par définition, participe à sa façon d'une valorisation collective de l'individuel, objet et métonymies. Contre les classes, les masses, contre les systèmes et les structures, se dressent l'individu et son style, en une affirmation angoissée et rassurante, en une promesse de possibilité, d'être-au-monde, pour moi au milieu des autres, à la fois identique et unique.³⁵¹

Le style-Minuit, style de chaque écrivain et style du groupe, cristallise donc, *in fine*, la volonté contemporaine d'individualiser le social, de redonner du particulier au général.

³⁵¹ Éric Bordas, « Style », *un mot et des discours*, op. cit., p. 234.

Deuxième partie

*Le style-Minuit : une réalité stylistique chez
Éric Chevillard, Éric Laurent, Laurent
Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel*

Chapitre 3

Apprendre à – ne pas – finir, renouveler, réinventer, les héritages littéraires (pratiques de syntaxe et de ponctuation)

Par quoi cette fin qui n'en finit pas de finir est aussi un commencement. Si faible, imperceptible qu'il soit, un silence au milieu du bruit du monde. Audible, peut-être, comme presque toujours, seulement après coup. Le commencement d'autres modes du penser, du voir, du sentir. Les commencements du sujet.

Henri Meschonnic, Modernité Modernité.¹

¹ Henri Meschonnic, *Modernité Modernité* [1988], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 304.

Introduction

Dans ce chapitre, je voudrais saisir la singularité d'un style-Minuit en mettant en lumière, dans une perspective diachronique, les héritages convoqués et intégrés aux textes du corpus, admirés ou tenus à distance, pastichés et/ou honorés, dépassés enfin. La singularité stylistique d'un corpus de textes Minuit ne peut en effet pas être pensée sans une prise en compte de filiations littéraires déterminantes dans l'apparition d'un – éventuel – style-Minuit.

Ces héritages omniprésents, toujours inscrits en filigrane dans les textes Minuit, me sont apparus, dans un premier temps, comme une véritable empreinte Minuit qui m'a amené à penser le style-Minuit comme un style archaïque, tourné uniquement vers le passé. Ne cédant pas à une illisibilité radicale, qui pourtant s'observe ailleurs dans le champ de la littérature contemporaine, j'ai fait l'hypothèse que les écrivains du corpus puissent être des antimodernes qui n'auraient pas fait le deuil d'un passé littéraire envahissant et qui écriraient dans une langue classique du XXI^e siècle. Pourtant, l'usage des archaïsmes dans les langues de Marie NDiaye et d'Éric Laurent, m'ont prouvé le contraire : non, le style-Minuit ne peut être qualifié de classique, antimoderne, anti avant-gardiste.

Tout au contraire, le style-Minuit renouvelle des pratiques d'écriture qui se caractérisent par une parfaite intégration de filiations, transformées et réinventées. C'est ce que je voudrais montrer grâce à l'étude de quelques signes de ponctuation.

Par une étude diachronique et synchronique du tiret simple, du tiret double et des parenthèses, j'expliquerai, dans un premier temps, comment certains usages avant-gardistes trouvent un écho dans les pratiques contemporaines d'écrivains publiés non seulement dans des maisons d'édition perçues comme post-Telquellienne mais aussi chez Minuit. Ce que j'appellerai le « tiret de l'innommable invisible » chez Beckett et le « tiret dressé et révolutionnaire » dans *Éros Energumène* de Denis Roche, inaugurent un bouleversement global des pratiques qui perdure dans les années 2000. Ainsi, le tiret, très fréquent dans la littérature contemporaine, fait l'objet d'usages divers : il peut tenir le discours, en être la *couture*, comme dans *Les Carcasses* de Raymond Federman, ou esquisser des lignes de fuite, renvoyant le texte vers un ailleurs discursif : le « tiret plateau » est celui de Laure Limongi et Yannick Haenel. Or, le tiret tout terrain de la littérature contemporaine trouve une variante chez Éric Laurent où le tiret double est le plus souvent associé à des parenthèses et introduisent ensemble le « non-un » du discours. Les parenthèses et le tiret double d'Éric

Laurent évoquent la langue de Proust, dans une esthétique du clin d'œil (« tirect clin d'œil »). Ainsi, la langue d'Éric Laurent intègre-t-elle non seulement le champ des possibles ouverts par une pratique avant-gardiste du tirect mais, dans un usage singulier, parvient à retourner ce signe qui n'est plus seulement la marque d'une modernité revendiquée mais aussi un clin d'œil adressé à un écrivain tutélaire et influent. On retrouve chez Éric Chevillard le même clin d'œil, amusé et qui rend hommage cette fois-ci à la littérature des avant-gardes. Par une spatialisation visuelle des mots sur la page, l'écrivain s'amuse d'une pratique désignée comme obsolète mais malgré tout intégrée. Éric Chevillard donne ainsi un prolongement (minimaliste), dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, à l'expérience de Claude Simon qui, dans *Le Jardin des plantes*, orchestrait un véritable « feu d'artifice typographique »¹. Chez Éric Laurent et Éric Chevillard, l'hommage rendu à leurs prédécesseurs prend la forme d'une connivence emprunte d'ironie bienveillante, comme s'il s'agissait de dire que la littérature n'en est plus là mais qu'ils n'en seraient pas là, eux, si ceux qui les ont précédés n'avaient pas existé. Cet hommage distancé est tout à fait différent de celui que propose Patrick Bouvet dans *Shot* où le dispositif textuel colle davantage au modèle simonien initial pour s'actualiser néanmoins dans une écriture de la catastrophe (impossible à l'époque de Claude Simon qui écrivait plutôt des bribes éparses de la catastrophe sous la forme de réminiscences). Ainsi, une spécificité des écritures Minuit serait cette propension à réinventer la filiation littéraire.

Cependant, il arrive que la filiation entre des écrivains Minuit appartenant à deux générations différentes ne prenne plus la forme d'un clin d'œil ironique. Éric Chevillard, pour qui écrire est encore une forme de révolution en puissance, rend un hommage à la pratique ponctuelle de Monique Wittig. Afin de montrer à quel point la littérature peut être désordre, il invente, dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, un nouveau signe de ponctuation qui est le carré de l'ordre. Monique Wittig, avant lui, avait inventé, dans *Les Guérillères*, le cercle ponctuant, signe de ponctuation de page qui contenait un programme de révolution et de soulèvement de la parole féminine et annonçait une forme de désordre. Sur cette question précise, Éric Chevillard semble donc intégrer et reproduire sinon avec sérieux, du moins avec conviction, la puissance signifiante d'un signe noir inhabituel, qui inscrit visuellement dans le texte sa force de subversion.

Parmi les romanciers du corpus, seul Éric Chevillard s'inscrit nettement dans un héritage avant-gardiste, parodiant dans *Le Vaillant Petit Tailleur* l'illisibilité immatérielle du

¹ Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012, p. 209.

texte simonien éclaté sur la page ou inventant un nouveau signe ponctuant comme l'avait fait avant lui Monique Wittig. Les autres écrivains du corpus ne semblent pas avoir hérité de ces deux expériences Minuit les plus radicales que sont *Le Jardin des plantes* et *Les Guérillères*. Éric Laurent, Laurent Mauvignier et Tanguy Viel héritent de Claude Simon, non pas un dispositif textuel qui tend à l'illisibilité matérielle, mais une syntaxe tandis que la langue de Monique Wittig semble oubliée. De fait, il faudra peut-être considérer qu'É. Chevillard est tout à fait atypique parmi les écrivains Minuit de sa génération. É. Chevillard est-il le plus représentatif du style-Minuit parce qu'il synthétise une diversité des héritages, qu'il les intègre tous sur un mode ironique ou sérieux ? Ou est-il au contraire le moins représentatif d'un style-Minuit dans la mesure où ses pratiques radicales sont isolées et distinctes, inassimilables aux autres propositions Minuit contemporaines ?

Dans un dernier temps, je me pencherai sur les pratiques contemporaines du blanc typographique. En effet, les blancs typographiques de Laurent Mauvignier, loin de n'être que l'héritage d'une avant-garde qui met en page – en scène – le texte, en renouvelle radicalement la pratique. Chez lui, le blanc délimite, certes, un espace de silence et de vide, mais, simultanément, il est un espace plein et bruyant, polyphonique. Le lecteur est dès lors invité à réapprendre à lire le blanc. Laurent Mauvignier, par le déploiement de sa palette de blancs, dépasse les pratiques antérieures, s'en détachant et les renouvelant, créant ainsi une stylistique du blanc. Laurent Mauvignier aurait-il alors appris à couper les liens de la filiation pour en finir ? Le blanc, chez lui, n'appartient plus alors à une tradition : il n'est pas celui de Mallarmé, pas plus que celui de Roubaud que réhabilitent différemment Blandine Keller dans *Classe* et Béatrice Rilos dans *Enfin. On fera silence*. Il est peut-être celui d'une écriture scénarisée qui ne se pense plus uniquement en termes de récit littéraire et linéaire mais aussi en termes de scènes, de plans. Le texte est un montage sur une pellicule blanche.

I. Les Éditions de Minuit sont-elles devenues le temple d'une littérature conservatrice ?

Pour comprendre comment j'ai pu en venir à cette idée selon laquelle les Éditions de Minuit seraient aujourd'hui le temple d'une littérature conservatrice, il suffit de faire cette expérience : regarder simultanément une page de *Shot* de Patrick Bouvet et une page de *Rosie Carpe* de Marie NDiaye. Le premier livre, édité aux éditions de l'Olivier, présente un texte éclaté sur la page dans lequel le récit est remis en question par la spatialisation. Dans l'autre, un roman en prose qui s'étale sur l'ensemble de la ligne et qui fait le récit de la vie du personnage éponyme. À première vue, donc, le texte de Marie NDiaye, comme de nombreux textes du corpus, respecte en ensemble de normes romanesques et s'inscrit dans une tradition littéraire. Considérant cette hypothèse d'une production Minuit traditionnelle, voire conservatrice, j'ai emprunté deux pistes de réflexion.

Je me suis d'abord posé la question de la lisibilité des textes du corpus. En effet, si je reviens à l'expérience proposée plus haut, dans un cas, découvrant *Shot*, je me vois contraint d'inventer de nouveaux modes de lecture ; dans l'autre cas, débutant la lecture du roman de Marie NDiaye, mes habitudes de lecteur ne sont pas bousculées. Cependant, j'ai rapidement dû admettre que les textes demeurent des lectures difficiles, malgré le maintien d'un cadre générique immédiatement identifiable. Sinon difficiles, ils seront illisibles pour un grand nombre de lecteurs.

Voulant confirmer ou infirmer l'hypothèse selon laquelle les textes Minuit étaient des romans traditionnels, j'ai postulé, dans un second temps, qu'ils pouvaient être un modèle contemporain de l'antimodernité telle qu'Antoine Compagnon la définit. J'ai donc confronté les textes à cette théorie, avant de devoir admettre que les écrivains Minuit n'étaient pas les antimodernes d'aujourd'hui mais plutôt des modernes au sens où Henri Meschonnic les définit. En effet, si la prose de Marie NDiaye ou celle d'Éric Laurent peuvent être analysées, dans un premier temps, comme des écritures classiques, il n'en est rien et les inventions stylistiques définissent au contraire de nouvelles voies pour la langue littéraire romanesque. Finalement donc, au terme de ce parcours, j'ai dû invalider l'hypothèse selon laquelle les écrivains Minuit étaient des romanciers antimodernes et traditionnels qui se seraient contentés de réécrire des romans à la mode XIX^e.

A. Les Éditions de Minuit ont-elles vraiment renoué avec le régime de la lisibilité au tournant du ^{xxi}^e siècle ?

1) L'évolution du catalogue Minuit des années 1970-1980 aux années 2000

Dans les années 1970-1980, alors que Jérôme Lindon observe un « creux éditorial », les Éditions de Minuit proposent en réalité un catalogue riche de textes avant-gardistes, très expérimentaux et aujourd'hui largement oubliés.

La publication des romans-photos de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart, *Fugues* (1983) et *Le Mauvais œil* (1986), dont le projet est radicalisé dans le roman-photo sans texte, *Droit de regards* (1985), atteste l'ouverture du catalogue à de nouveaux genres. *Droit de regards* est, comme *Aujourd'hui* qui sera publié aux Éditions Arboris en 1993, une *suite photographique* qui propose

une fiction véritablement visuelle. L'image n'illustre pas le récit. Elle le crée.

Tel est le projet : l'image et rien que l'image devra être considérée comme matrice de la fiction.¹

Pour Jan Baetens,

Que la publication de *Correspondance* coïncide avec les années où la modernité « traditionnelle », celle de l'avant-garde, se met brusquement à vaciller, est sans doute loin d'être fortuit. Le travail de Peeters-Plissart est un des premiers, en effet, à s'efforcer de penser une autre modernité, faite aussi bien d'un goût d'expérience formelle que d'un souci de lisibilité, qui, renonçant à son ancienne superbe, accepte de prendre au sérieux les problèmes de compréhension du public même averti.

Correspondance, de ce point de vue, apparaît comme un texte du passé, du présent et de l'avenir : il renvoie pour commencer au modèle ancien du livre illustré ; il donne aussi un excellent aperçu d'un travail et d'une réflexion modernistes sur le relationnement texte/image, enfin, par son souci de la lisibilité de ses règles, il indique une voie possible à la modernité de demain.²

Cette réflexion serait aussi valable au sujet de la publication de *Droit de regards*. Ce n'est certes pas dans le catalogue Minuit actuel que les recherches de Plissart et Peeters ont

¹ Ana Gonzalez Salvador, « Aujourd'hui. Mise à nu. », dans Jan Baetens et Ana Gonzalez (dir.), *Le Roman-Photo*, actes du colloque de Calaceite (Fondation NOESIS), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1996, p. 83-95, ici p. 83.

² Jan Baetens, « Simultanéités : pour une approche plurielle du simultané dans *Correspondance* de Peeters-Plissart », dans Dominique Viart (dir.), *Jules Romain et les écritures de la simultanéité*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 293-304, ici p. 299.

trouvé un prolongement mais par exemple dans certains albums d'Anne Herbauts où l'on découvre un même goût pour la composition et la combinaison d'images non plus photographiques mais graphiques.

Dans les années 1970-1980 encore, les textes de Monique Wittig, Tony Duvert ou Hervé Guibert témoignent d'un engagement des Éditions de Minuit pour la cause homosexuelle. Dans *Le Corps lesbien* (1973), Monique Wittig développe le thème du lesbianisme « non pas sur le plan anecdotique ou romanesque, mais poétiquement, comme l'une des dimensions niées, ignorées de la vérité féminine »³. Pour sa part, Tony Duvert publie dans les années 1970 des textes sulfureux : « Où est le scandale ? dans l'introduction de la littérature dans la Pornographie, ou de la pornographie dans la Littérature ? La dialectique est radicale et ne supporte pas l'idée d'une réponse », analyse Éric Bordas qui précise que « Tony Duvert fit de cette question esthétique et politique l'une des matrices de son imaginaire stylistique, d'autant plus sensible qu'il publiait aux très intellectuelles Éditions de Minuit. »⁴

Enfin, l'œuvre d'Hervé Guibert⁵ « se focalise sur une intimité » (...); « l'écrivain décompose sa personnalité, en décrit minutieusement les composantes psychiques, sensorielles, intellectuelles, affectives, sexuelles »⁶ créant ainsi une « hybridité générique »⁷ : le texte n'est pas autobiographique, inaugure une tendance à l'autofiction mais tend au « remembrement fictif »⁸ et romanesque, se définit en définitive comme un « texte indécidable »⁹, à la fois « récit-document »¹⁰ et « récit-monument »¹¹.

³ Madeleine Chapsal, *L'express*, 26/11/1973. Article disponible (et donné sans titre) sur le site des Éditions de Minuit.

⁴ Éric Bordas, « Pornographie et langue littéraire ? », dans Cécile Narjoux (dir.), *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010, p. 71-79, ici p. 75.

⁵ Il publia jusqu'en 1989 aux Éditions de Minuit et à partir de cette même année, aux Éditions Gallimard. En 1989, *Fou de Vincent* parut aux Éditions de Minuit et, la même année, *L'Incognito* parut aux Éditions Gallimard.

⁶ Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000, p. 94.

⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰ Le « récit-document » est ainsi défini par B. Blanckeman : « Très fréquemment, dans une volonté de coïncidence maximale avec leur objet, les récits de Guibert tendent vers la neutralité relationnelle. Cet épurement permet de cadrer la personne du narrateur ou de la mettre en situation à l'état brut, comme en-deçà de tout apprêt rhétorique, de toute considération littéraire », *Les Récits indécidables, op. cit.*, p. 128.

¹¹ « [L]a part monumentale [du récit] consiste dans le travail sur soi auquel il procède, sur leur base. Elle implique une esthétique du sujet qui amalgame l'expression des états du corps et de la conscience, donc l'élaboration d'une trame stylistique complexe. Cette esthétique se comprend aussi en des termes plus littéraires. Le jeu des références pose la question de l'appartenance intertextuelle, par la revendication d'une participation différentielle : le sujet s'établit aussi dans la libre appropriation de ses modèles. » Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables, op. cit.*, p. 131.

Ainsi, dans les années 1970 et 1980, les Éditions de Minuit peuvent être associées à une hybridité générique, à une conscience encore aiguë des formalismes, et à une « littérature homosexuelle », définie comme une « littérature qui met en scène, avec plus ou moins de distanciation et de parti pris, des homosexuels et des désirs homosexuels, et l'on pourra avoir, en réunissant genre (catégorie poétique) et contenu (identité esthétique), des romans policiers homosexuels, par exemple »¹², ou, dans le cas qui nous intéresse, des romans-photos homosexuels. En bref, les Éditions de Minuit seront associées à des textes difficiles, voire illisibles.

Pourtant, l'éditeur semble renoncer, à la fin des années 1980, à des publications caractérisées par leur caractère scandaleux et radicalement novateur. Des écrivains comme Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint paraissent, au regard des écrivains qui les ont précédés, particulièrement lisibles. Certes, leurs propositions romanesques renouvellent le genre mais les Éditions de Minuit, en les publiant, renoncent au scandale. Dans ce contexte cependant, la publication de l'un des derniers textes de Claude Simon peut surprendre. *Le Jardin des plantes*, sur lequel je reviendrai plus en détail dans ce chapitre, est en effet éclaté sur la page, notamment dans l'*incipit* et l'*excipit*, et il renoue, semble-t-il, avec des propositions avant-gardistes antérieures. Pourtant, l'écrivain, prix Nobel de Littérature depuis 1985 et ayant publié l'ensemble de sa production aux Éditions de Minuit, n'a sans doute pas eu beaucoup de difficulté à convaincre son éditeur de publier, en 1997, son antépénultième roman, résolument inscrit dans une filiation formaliste et qui, en cela, n'entre pas véritablement dans la ligne éditoriale de la fin des années 1980 et des années 1990.

Dans ces années-là, en effet, les Éditions de Minuit semblent vouloir renouer avec le lectorat, en lui proposant des textes plus lisibles, qui reflètent d'ailleurs sans doute la tendance générale d'une littérature qui, après la mort de l'auteur, revient malgré tout au récit. Le pari a sans doute été gagné et les prix Goncourt attribués à Jean Echenoz et Jean Rouaud ainsi que la renommée de Jean-Philippe Toussaint peuvent en être des preuves. Lors d'une table-ronde organisée à Aix-en-Provence en mai 2012, Jean Rouaud raconte avec humour la façon dont il est sollicité par Lindon pour faire du roman. Alors qu'il avait envoyé un premier tapuscrit expérimental, Lindon lui adresse un courrier dans lequel il lui propose de le rencontrer parce qu'il voit dans le texte l'« amorce d'une voix forte ». Quand les deux hommes se rencontrent, Jean Rouaud est étonné d'entendre l'éditeur lui faire l'apologie du roman alors que, de son

¹² Éric Bordas, « Style gay ? », *Littérature*, n° 47, Paris, Larousse, septembre 2007, p. 115-129, ici p. 117.

point de vue, « l'expérimentation littéraire, c'est là [chez Minuit] que ça se faisait ». L'écrivain entre ensuite dans le détail de ce premier entretien :

Vous êtes là, en sandwich entre Beckett [dont l'éditeur a une affiche derrière lui] et Lindon qui tient un discours sur le roman, et ce discours ne lui va pas. Et il fallait que ça raconte, et ci, et ça ! Lindon me soulageait de toute la modernité littéraire. Vous avez envie d'être moderne au départ, pas ringard. Lindon, qui est pour moi l'image de la modernité, me demande de faire un roman. J'obtiens ce jour-là un laissez-passer pour le roman. Lindon me donne même une feuille de route : pas de jugement, pas de digression¹³.

Ainsi, il semble que l'éditeur, dans les années 1980-1990 renonce à l'expérimentation littéraire la plus radicale et organise au contraire un retour au récit qui « raconte », qui ne « digresse pas » et qui n'est pas métatextuel (pas de « jugement »). En somme, l'éditeur, présupposant peut-être la lassitude du public pour les avant-gardes et son désir du retour à une prose lisible, vante, après l'ère du soupçon, les charmes de la fiction traditionnelle. La question pour nous ne sera pas de savoir si les romanciers « impassibles » ou « minimalistes » ont respecté, ou pas, cette charte d'écriture¹⁴. Il s'agira plutôt de comprendre si le renoncement à une littérature expérimentale et avant-gardiste, qui met en faillite la lisibilité, peut définir un style-Minuit. Comment la génération « post-minimaliste » se situe-t-elle entre avant-garde littéraire et grand retour du récit ? Entre régime d'illisibilité et régime de lisibilité ?

2) Les textes du corpus sont-ils lisibles ou illisibles ?

À première vue, les textes Minuit du corpus paraissent lisibles : leur genre est immédiatement identifié – il s'agit de romans – et ils sont écrits dans une prose soucieuse de respecter la linéarité ; ils ne s'inscrivent pas dans une « illisibilité matérielle »¹⁵ émanant des jeux typographiques d'écrivains graphistes. Ils ne développent pas non plus l'illisibilité des textes avant-gardistes.

¹³ Table ronde avec Jean Rouaud, Laurent Mauvignier et Yves Ravey. Modérateurs : Dominique Viart et Pierre Schoentjes. Colloque *Existe-t-il un style Minuit ?*, Cité du livre, Aix-en-Provence, 26/05/2012.

¹⁴ Pour une analyse précise des textes minimalistes et de leur facture, voir la troisième partie « Études » dans Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 229-307.

¹⁵ L'expression est de Jean-Jacques Lecercle, « Le Gradient de Mac Caffery, ou : l'illisible enfin vu » dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'Illisible, La Licorne*, n° 76, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 11-27, ici p. 13.

Pourtant, les textes Minuit publiés depuis 1999 ne sont pas non plus immédiatement lisibles et, en cela, ils proposent peut-être une nouvelle forme d' « illisibilité avant-gardiste » qui « rend les textes difficiles à lire mais [qui] les laisse ultimement lisibles »¹⁶.

La difficulté à lire les textes du corpus peut être rapidement expliquée : É. Chevillard multiplie les digressions et contrevient ainsi à la progression chronologique du récit ; Éric Laurent, par les relatives imbriquées et les parenthèses, casse la linéarité apparente de ses fictions ; Laurent Mauvignier, par le point et les blancs typographiques, ouvre des brèches dans des textes qui laissent en suspens les événements¹⁷. Ces écrivains inscrivent donc leur prose dans une forme visuelle d'horizontalité étale au cœur de laquelle pourtant l'ordre linguistique est profondément dérangé. La lisibilité des textes Minuit peut être remise en question. Ou, tout du moins, faudrait-il la considérer en regard de son pendant négatif : l'illisibilité. En effet, contrevenir à un déroulement linéaire – chronologique et syntagmatique – du récit perturbe son ordre et, simultanément sa lisibilité. Sur le plan stylistique, les atteintes portées à la structure phrastique, par un usage singulier de la ponctuation et de la syntaxe, jouent sans cesse sur la frontière entre lisible et illisible.

Si la menace d'illisibilité n'est jamais complètement écartée, c'est sans doute parce que les textes Minuit « déconcertent », selon Dominique Viart. Mais sont-ils pour autant « illisibles » au point de « déboussoler » les lecteurs ?

Tel texte est dit « illisible ». [...] Devant le texte que je ne sais ni ne puis lire, je suis, à la lettre « déboussolé » ; il se produit en moi un vertige, un trouble des canaux labyrinthiques : toutes les « otolithes » tombent d'un seul côté ; dans mon écoute (ma lecture), la masse signifiante du texte bascule, n'est plus ventilée, équilibrée par un jeu culturel.¹⁸

Cette perte absolue des repères qui se fait sentir pour le lecteur face à un texte illisible n'est sans doute pas celle ressentie face aux textes Minuit. Irène Lindon, évoquant les écrivains qu'elle publie depuis 1999, dit apprécier en eux une langue qui « déconcerte et reconforte »¹⁹. Cette langue reconfortante n'aurait donc rien à voir avec une langue illisible, qui, loin d'apporter du réconfort, place au contraire le lecteur dans une situation d'inconfort signalée chez Barthes par les métaphores du « vertige » et du « trouble ». Les textes Minuit ne

¹⁶ Jean-Jacques Lecercle, « Le Gradient de Mac Caffery, ou : l'illisible enfin vu », art. cit. , p. 13.

¹⁷ Voir à ce sujet, l'article de Cécile Narjoux, « Le Point de la désillusion dans la prose narrative contemporaine », *Poétique*, n° 163, Paris, Éditions du Seuil, septembre 2010, p. 325-338, ici p. 325.

¹⁸ Roland Barthes, « L'image » [1978], *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 512-520, ici p. 513-514.

¹⁹ Discussion téléphonique avec Irène Lindon, janvier 2011.

seraient pas illisibles, du moins pour leur première lectrice qu'est l'éditrice. Quels sont dès lors les critères de leur lisibilité et ceux de leur – relative – illisibilité, ou de leur difficulté ?

S'ils sont parfois qualifiés d'illisibles, on ne parlera cependant pas de l'illisibilité des romanciers Minuit au même titre que celle des textes de Gertrude Stein, par exemple. Dans le paysage littéraire contemporain, l'illisibilité sera davantage attribuée à des écrivains publiés chez P.O.L. et qui troublent les genres (Olivier Cadiot, par exemple). Je pourrais dès lors émettre l'hypothèse selon laquelle Minuit éditerait des textes lisibles tandis que l'illisibilité serait du côté de P.O.L. ou des Éditions Verticales, où certains écrivains, par un travail visible sur la typographie et la ponctuation notamment, poursuivent des recherches formelles amorcées par les avant-gardes des années 1970 – ce qui pousse d'ailleurs Daniel Riou à y voir une « mouvance post-Tel-Quel »²⁰. Cependant, ce serait oublié que les textes P.O.L. ou Verticales ne répondent pas nécessairement à un régime d'illisibilité. Blandine Keller (P.O.L.), par exemple, malgré un dispositif typographique spécifique hérité de Jacques Roubaud, propose un texte dont le message est immédiatement perceptible aux lecteurs. Olivia Rosenthal (Verticales) invente un dispositif kaléidoscopique de collages de discours (analyses scientifiques et médicales, témoignages, biographie...*etc.*) tous relatifs à la maladie d'Alzheimer. Son texte, *On n'est pas là pour disparaître*, est pourtant tout à fait lisible. Établir des frontières temporelles (la lisibilité aujourd'hui, l'illisible dans les années 70) ou éditoriales (à Minuit la lisibilité, à Verticales et P.O.L., l'illisibilité), ne permet pas de rendre compte de textes contemporains qui, plutôt que de se ranger d'un côté ou de l'autre, jouent perpétuellement avec les deux pôles.

De fait, si ces textes difficiles sont parfois qualifiés d'illisibles, c'est avant tout dans un processus de métaphorisation ainsi décrit par Jean-Jacques Lecercle :

[...] l'illisible est métaphorique, lorsque le jugement d'illisibilité frappe un texte simplement difficile, un texte scriptible, comme disait Barthes, plutôt que lisible. Nous sommes en tant qu'universitaires les thuriféraires de ces textes illisibles [...]. Depuis le modernisme, notre canon est largement composé de textes illisibles en ce sens, c'est-à-dire de textes qui contestent la trop grande facilité du texte simplement lisible, de ses règles de grammaire, de ses conventions narratives, de ses programmes sémantiques, de l'encyclopédie qui y est mise en œuvre. La littérature est pour nous un processus de brouillage de la lisibilité. Mais nous restons néanmoins dans une illisibilité métaphorique : ces textes sont moins transparents, mais ils ne sont pas totalement, pas définitivement opaques. Au lieu de nous livrer *un* sens, et un sens *immédiat*, ils demandent à être accouchés de

²⁰ Daniel Riou, « Olivier Cadiot : “le sujet et la déterritorialisation du sens” », dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'Illisible*, op. cit., p. 155-170, ici p. 157.

sens multiples et médiats, par multiplication des interprétations. L'interprétation est le processus qui rend le texte lisible. L'illisibilité métaphorique du texte scriptible est donc toujours aussi temporaire.²¹

Les textes Minuit sont sans doute de ces textes « difficiles », sur lesquels les chercheurs se penchent prioritairement parce qu'ils appellent une interprétation maïeutique. Leur illisibilité s'atténue au fur et à mesure de leur étude et la familiarité entretenue avec eux ne permet plus de mesurer le degré d'illisibilité initialement perçu.

Cependant, d'autres lecteurs non universitaires trouveront ces textes réellement difficiles, et ne les liront donc pas, parce qu'ils mettent à mal les règles présumées d'une clarté syntaxique. Recevoir un texte comme illisible, c'est sentir, pour le lecteur, un désaccord, une faille, un manque, entre une norme intégrée de ce que devrait être un discours qui fait sens et le texte. Ricard Ripoll expose quelques-uns des arguments qui définissent selon lui l'« idéologie de la lisibilité » (la « coupure générique », la « neutralité de la langue, qui doit fonctionner sans se faire remarquer, en tout cas en s'appuyant sur le dictionnaire », la « prise en charge d'un message », la « stabilité narrative », la « construction d'un projet [vers] la chute », l'« acceptation de la bienséance »²²). Selon ces critères, les textes Minuit échapperaient *de facto* à la lisibilité parce qu'ils revendiquent une langue non-neutre. Leur langue fonctionne en se faisant remarquer et ne s'appuie pas toujours sur le dictionnaire. L'absence de cette normalisation des publications Minuit avait été d'ailleurs suggérée par Alain Robbe-Grillet lorsqu'il prétendait que les écrivains Minuit sont ceux qui « n'écrivent pas comme il faut ». Dans ce refus du « comme il faut » (de la norme, donc) les écrivains Minuit du Nouveau Roman auraient initié la tradition Minuit d'une écriture de la transgression, et en conséquence plus difficilement lisible, voire parfois illisible. En effet, toute transgression d'une norme linguistique donnée peut être une source de brouillage dans le discours. Pour autant qu'ils soient transgressifs, les textes Minuit des années 1950 sont-ils illisibles ? Le sont-ils aujourd'hui comme ils l'étaient lors de leur parution ?

Dans l'avant-propos à leur travail sur l'illisible, Liliane Louvel et Catherine Rannoux reviennent sur la nécessité de considérer le moment de réception où une illisibilité est perçue :

Les pratiques à travers les époques ont répondu différemment à cette mise en cause de l'ajustement et de la coïncidence. D'un certain idéal antique de la clarté au jeu contemporain avec la part d'ombre constitutive, se sont inventés des dispositifs qui en définitive n'ont

²¹ Jean-Jacques Lecercle, « Le Gradient de Mac Caffery, ou : l'illisible enfin vu », art. cit., p. 12.

²² Ricard Ripoll, « L'illisible comme projet du sens », dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, op. cit., p. 57-67, ici p. 59-60.

peut-être d'autre fin que de réévaluer ou déplacer le régime de lisibilité.²³

Depuis les avant-gardes des années 1950 et 1970 qui se définissaient par la mise en œuvre de recherches formelles radicales propres à déstabiliser le lecteur, une grande part de la production littéraire contemporaine, sans revendiquer une radicale exténuation du sens, se situe encore à la frontière de ces deux régimes du lisible et de l'illisible ; c'est pourquoi

[o]n ne posera pas la frontière entre lisible et illisible dans un rapport frontal entre deux domaines extérieurs l'un à l'autre, mais dans une relation d'intériorité : l'illisible traverse constitutivement les pratiques, de manière plus ou moins marquée, sa perception se module pendant l'Histoire, engageant de façon plus englobante une anthropologie des pratiques. L'illisible rend problématique les questions d'ajustement, de coïncidence : par et dans lui se dessinent, subreptices ou menaçants, le manque, la faille, la césure : entre le sens et le signifiant, entre le sujet et la langue, entre le corps du lecteur et le rythme du discours.²⁴

Afin de percevoir la mise en tension des régimes de la lisibilité et de l'illibilité, il est nécessaire de tenir compte d'une anthropologie des pratiques située tant du côté des lecteurs (anthropologie de la lecture) que du côté des écrivains (anthropologie de l'écriture). Mon travail s'inscrira donc dans une perspective large, à la fois historique et anthropologique : je reviendrai sur les pratiques avant-gardistes pour mieux évaluer l'impact des transformations langagières amorcées dans les années 1950 et 1970 sur un corpus contemporain. En outre, j'analyserai le jeu Minuit illisible/lisible en regard d'autres pratiques contemporaines d'écriture. Le regard historique et anthropologique, nécessairement comparatiste, voudrait pouvoir prendre la mesure des failles, des césures textuelles productrices d'illibilité. En évaluant différentes transgressions qui menacent le sens, j'évaluerai mieux les degrés de lisibilité et d'illibilité des textes Minuit.

Certes, délimiter les régimes de lisibilité et d'illibilité relève d'une gageure :

Le statut d'« illibilité » est insaisissable « scientifiquement » (linguistiquement), sauf à recourir à des normes, mais ces normes sont indéfinies, varient graduellement. Cela renvoie inexorablement à une *situation de langage* (language *in use*) ; la linguistique sait bien qu'il lui faut maintenant s'occuper de cela, sinon elle périra ; mais il lui faut alors tirer à soi toute la nappe du monde, du sujet. L'illibilité, c'est une sorte de cheval de Troie dans la forteresse des sciences humaines.²⁵

²³ Liliane Louvel et Catherine Rannoux, « Avant-Propos », dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'Illisible*, op. cit., p. 8.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Roland Barthes, « L'image », art. cit., p. 514.

Cependant, et malgré l'impossibilité scientifique pointée par Barthes, je chercherai à mieux comprendre, tout au long de ce chapitre, le jeu sur les frontières de la lisibilité et de l'illisibilité mené aujourd'hui par les écrivains Minuit. Ne cédant jamais à l'illisibilité radicale, ces auteurs, par une mise à l'épreuve de tous les possibles de la prose, de sa syntaxe et de sa ponctuation, proposent des textes lisibles, toujours situés cependant à la limite de l'illisible (ce qui en fait des textes « difficiles »).

Ainsi, questionner le degré de lisibilité ou d'illisibilité des textes Minuit revient à mettre en doute l'hypothèse initiale selon laquelle les écrivains Minuit produisent des romans traditionnels, scrupuleux des conventions romanesques. Je viens de démontrer qu'il n'en est rien et que l'invention stylistique contrevient à une lisibilité immédiate des textes. Pourtant, je voudrais rendre compte encore du détour que j'ai dû faire par les concepts de l'antimodernité d'Antoine Compagnon et de la modernité d'Henri Meschonnic avant d'écarter définitivement cette perception des écrivains Minuit comme de simples représentants d'un conservatisme littéraire.

B. Les écrivains Minuit sont-ils des antimodernes ou appartiennent-ils à la modernité ?

1) Les écrivains Minuit sont-ils des antimodernes ? (détour par le concept d'Antoine Compagnon : l'antimodernité)

Constatant le retour au récit opéré depuis les années 1980 et l'absence de publication d'œuvres littéralement illisibles, j'ai été tentée de considérer, dans un premier temps, que les écritures Minuit se caractérisaient par une forme d'« antimodernité ».

Puisque les écrivains renoncent à défigurer la langue et ne pensent plus leur écriture comme résolument avant-gardiste, ce qui semble être le cas pour l'ensemble des écrivains du corpus, j'ai pu penser qu'ils incarnaient les antimodernes d'aujourd'hui, à la manière des figures décrites par Antoine Compagnon dans son ouvrage *Les Antimodernes*, de Joseph de

*Maistre à Roland Barthes*²⁶ où le critique établit, au commencement de sa réflexion, que les écrivains antimodernes sont

[n]on pas tous les champions du statut quo, les conservateurs et réactionnaires de tout poil, non pas tous les atrabilaires et les déçus de leur temps, les immobilistes et les ultracistes, les scrogneugneux et les grognons, mais les modernes en délicatesse avec les Temps modernes, le modernisme ou la modernité, ou les modernes qui le furent à contrecœur, modernes déchirés ou encore modernes intempestifs.²⁷

Écartant l'assimilation des antimodernes à toute forme d'engagement réactionnaire ou traditionaliste, le substantif « antimoderne » désignerait au contraire des écrivains qui « sont aussi, en même temps, des modernes, encore et toujours des modernes, ou des modernes malgré eux. »²⁸ La triple répétition du nom « moderne » insiste sur l'association paradoxale mais essentielle aux yeux de Compagnon de l'antimodernité à la modernité, l'antimodernité se définissant en effet comme une forme de la modernité.

Cependant, les « modernes malgré eux » ignorent leur propre modernité ou tout du moins, ne cherchent pas à être modernes ou à écrire avec modernité. L'avant-gardisme ne les préoccupe pas. Être moderne, c'est-à-dire faire œuvre de modernité n'appartient pas à leur projet littéraire, définis au contraire dans une forme de filiation à des traditions anciennes.

Les antimodernes – non les traditionalistes, donc, mais les antimodernes authentiques – ne seraient autre que les modernes, les vrais modernes, non dupes du moderne, déniaisés. On se dit d'abord qu'ils devraient être différents, mais on se rend compte bientôt que ce sont les mêmes, les mêmes vus sous un autre angle, ou les meilleurs d'entre eux. [...] Mettant l'accent sur l'antimodernité des antimodernes, on fera voir leur réelle et durable modernité.²⁹

Dans la mesure où les écrivains de Minuit qui m'intéressent revendiquent tous, sauf Marie NDiaye, leur inscription dans une filiation littéraire et artistique, j'ai donc été tentée, dans un premier temps, de leur adjoindre cette étiquette d'antimodernes.

En effet, Antoine Compagnon postule qu'il existerait encore des antimodernes et que cette figure d'écrivain est atemporelle. Certes, Antoine Compagnon pense, dans un premier temps de sa réflexion, que l'antimodernité a trouvé sa fin vers le milieu du XX^e siècle.

Puis, relisant Roland Barthes, ses derniers textes, j'ai reconnu en lui un antimoderne classique, à la Baudelaire ou à la Flaubert. Barthes

²⁶ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2005.

²⁷ *Ibid.*, p. 7.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Ibid.*, p. 8.

déclarait en 1971 que son vœu était de se situer « à l'arrière-garde de l'avant-garde », et il précisait aussitôt le sens de cette proposition équivoque : « [...] être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort ; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore. »³⁰ On ne saurait mieux définir l'antimoderne comme moderne, pris dans le mouvement de l'histoire mais incapable de faire son deuil du passé.³¹

Ainsi, l'écrivain antimoderne, selon Antoine Compagnon, regarde résolument vers des auteurs et des œuvres anciennes qu'il réinscrit dans une œuvre que le lecteur identifiera comme « classique ». Bergougny ou Michon, par exemple, pourraient être perçus comme les antimodernes contemporains. Les écrivains Minuit, parce qu'ils savent ce qui est mort³² et l'aiment encore³³, seraient aussi des antimodernes.

Cependant, que signifie, en littérature, « être incapable de faire son deuil du passé » ? Lorsqu'on lit l'article de Laurent Mauvignier sur Marguerite Duras, on ne perçoit aucune nostalgie d'une époque durassienne, au contraire. Marguerite Duras entre certes dans le panthéon des auteurs de « La Pléiade », et est ainsi consacrée. Pourtant, Laurent Mauvignier termine son article en précisant :

“La Pléiade”, ce n'est pas qu'un tombeau où on les expose, ni la cage posthume dans laquelle on n'aurait pas réussi, de leur vivant, à les enfermer. Aujourd'hui, c'est juste le lieu qui convient à Marguerite Duras, parce que son œuvre a rendez-vous avec les grands noms qui ont fait l'histoire de notre littérature.³⁴

L'œuvre durassienne, souvent pastichée³⁵, suscite chez Laurent Mauvignier, loin de tout regard mélancolique, une réflexion d'ensemble sur le style :

Mais Duras, ce n'est pas qu'un style (j'entends par “style” ce qui donne à une écriture sa singularité, son basculement de l'indifférencié de la chose écrite à l'écriture, et non pas le bien écrire odieux des académies et du conformisme. J'entends par “style” ce qui s'oppose, qui va chercher, par sa différence, à toucher un point universel).³⁶

³⁰ Roland Barthes, « Réponses », *Œuvres complètes*, op. cit., t. III, p. 1038.

³¹ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes*, op. cit., p. 13.

³² J'ai déjà évoqué plus haut l'importance accordée par exemple à la figure tutélaire de Beckett.

³³ On peut songer ici à l'article écrit par Laurent Mauvignier à la parution des œuvres de Marguerite Duras dans la Pléiade. « Duras, le ravissement de la langue », *Le Monde des Livres*, 21/10/11. Article en ligne sur le site de l'Association Marguerite Duras. URL : <http://www.margueriteduras.org/index-des-invites/C3%A9s/mauvignier-laurent/>.

³⁴ Laurent Mauvignier, « Duras, le ravissement de la langue », art. cit.

³⁵ Pascale Hellégouarc'h, « Pastiche éditorial : un exercice de style ? ». Communication présentée au colloque *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, 24/05/2012. Actes à paraître. Marguerite Duras a été pastichée à deux reprises par Patrick Rambaud (sous le pseudonyme de Marguerite Duraille), *Mururoa mon amour*, Paris, Lattès, 1996 et *Virginie Q.*, Paris, Balland, 1988.

³⁶ Laurent Mauvignier, « Duras, le ravissement de la langue », art. cit.

Certes, nous pouvons dire que les écrivains Minuit, hormis Marie NDiaye, regardent vers le passé. Cependant, la filiation, définie comme un rapport de dépendance spirituelle, ne relève nullement du deuil. D'ailleurs, il arrive que des filiations littéraires, *a priori* inattendues, ressurgissent dans des textes tout à fait avant-gardistes : dans ce chapitre, il sera ainsi question d'*Éros Enurgumène* de Denis Roche et des *Guérillères* de Monique Wittig qui revisitent l'intertexte mythologique gréco-latin sans aucune forme de nostalgie.

Considérer les écrivains Minuit comme des antimodernes, c'était aussi céder à la facilité d'une nouvelle étiquette – pourquoi ne pas les désigner autrement, comme des post-ludiques, des lisibles, des illisibles ou des « stylés » – sans en percevoir le caractère polémique. En effet, Compagnon, loin de définir *la* modernité, construit *une* modernité. Il décline une perception atypique de la modernité. Elle n'est plus alors ce que pouvait en dire Baudelaire qui l'associait à la vie et aux individus de son temps et mettait l'art « au défi de la comprendre »³⁷. Pour Antoine Compagnon, la modernité est au contraire une forme d'« attachement à ce qui est mort ». Ainsi, il considère Roland Barthes comme un antimoderne « à l'arrière-garde de l'avant-garde ». Le choix de Compagnon de cette dernière figure d'antimoderne peut aussi faire l'objet d'une remise en question : Roland Barthes, critique qui a contribué à renouveler des disciplines aussi diverses que la sémiologie, la sociologie, la linguistique et la littérature, peut être considéré comme un écrivain proche de *Tel Quel*, comme en témoigne son voyage en Chine auprès de Kristeva et Sollers en 1974 ainsi que le caractère avant-gardiste de certains de ses textes, notamment *S/Z*. Roland Barthes incarnerait donc davantage une forme radicale de modernité anti générique qui échappe à l'antimodernité.

De plus, pour décrire la tradition antimoderne, Antoine Compagnon analyse la figure *historique* ou *politique* de la *contre-révolution*. Or, ce *topos* ne correspond pas à l'esthétique des écrivains du corpus. En effet, Éric Chevillard, par exemple, explique la portée cathartique de sa langue qui opère comme une délivrance – et en cela renoue avec une tradition révolutionnaire ; d'ailleurs, dans le propos d'É. Chevillard, la métaphore de la révolution cède la place à celle du « retournement » :

Cette langue, instrument supposé de la délivrance, [...], structure notre rapport au monde et le fige. Il faut donc, d'une certaine manière, parvenir à la retourner comme on retourne l'agent d'une puissance ennemie et la faire servir des fins en partie contraires à celles pour

³⁷ Pour plus de précisions sur la définition de la modernité par Baudelaire, voir Henri Meschonnic, « La modernité Baudelaire », dans *Modernité Modernité*, *op. cit.*, p. 105-120, ici, p. 106.

lesquelles elle fut forgée. Des tentatives passionnantes ont été conduites par certains écrivains visant à la déconstruire (jusqu'à la fracasser complètement parfois), à court-circuiter ses logiques internes avant que le sens et surtout le bon sens ne la verrouillent. Ma façon de faire est différente, plus surnoise peut-être. Je feins jusqu'à un certain point de jouer son jeu docilement, sans violence, avec même un grand souci de correction, mais je ne m'arrête pas là où elle voulait me conduire, je continue, j'accélère, je libère ses forces contenues, comprimées, je recherche la délivrance par l'excès. [...]

Il me semble qu'écrire, c'est toujours écrire contre. C'est une position de combat.³⁸

S'il ne s'agit plus de « fracasser » la langue, l'écrivain emploie véritablement le vocabulaire de l'avant-garde. Les termes « forces », « combat », le groupe nominal « puissance ennemie » filent la métaphore militaire et laissent entendre que l'écriture, loin d'être anti-révolutionnaire, amorce un retournement de la langue. Chez É. Chevillard, la langue dérape et excède les normes pour s'en délivrer. À lire cela, on se rend compte que la caractérisation des écrivains Minuit comme des antimodernes ne fonctionne pas. É. Chevillard ici se pense nettement en termes d'avant-garde et ce n'est pas parce que des écrivains privilégient la lisibilité qu'ils sont des antimodernes.

Enfin, Antoine Compagnon propose d'étudier l'antimodernité selon deux constantes stylistiques qui définissent une esthétique : la vitupération et le sublime. Or, la vitupération est associée durablement à l'œuvre de Céline et ne permet pas de rendre compte des écritures contemporaines. Christelle Reggiani montre très bien que la phrase célinienne peut être rapportée à ce mode du dire qui est ensuite décliné selon d'autres modalités dans des œuvres contemporaines³⁹. Quant au sublime, tel qu'il est défini par Kant : « Est sublime ce qui, par cela seul qu'on peut le penser, démontre une faculté de l'âme, qui dépasse toute mesure des sens »⁴⁰, nous n'en trouvons aucune manifestation dans notre corpus. Ces deux constantes esthétiques ne se manifestent pas dans les textes du corpus et les écrivains Minuit, dès lors, ne peuvent plus être considérés comme des antimodernes.

³⁸ « Des crabes, des anges et des monstres », entretien avec Éric Chevillard, dans collectif Inculte (dir.), *Devenirs du roman*, Paris, Inculte/Naïve, 2007, p. 93-109, ici p. 97-99.

³⁹ Voir Christelle Reggiani, « Le bruissement de la voix », « Céline/Proust », dans *Éloquence du roman, Rhétorique littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, 2008, p. 137-148.

⁴⁰ Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1979, p. 90. Cité par Antoine Compagnon, *Les Antimodernes*, op. cit., p. 111.

2) La modernité des écrivains Minuit : définir « le sujet comme avenir du sens »⁴¹ (détour par le concept de modernité selon Henri Meschonnic)

Puisque l'antimodernité d'Antoine Compagnon ne permet pas de décrire les œuvres du corpus, peut-être pourrions-nous les considérer comme appartenant à une anti-modernité telle que la définit Henri Meschonnic :

L'anti-modernité a bien plus de mérite que la modernité. Il lui faut un savoir que l'autre n'a pas. Qui ne fait que courir sa chance. L'anti-modernité doit avoir une théorie de l'histoire et une théorie du sens, pour reconnaître que la modernité s'est mise doublement dans une impasse. Soit ce qui se suit est sans lien, et n'a pas de sens. Soit c'est une « répétition circulaire »⁴², et n'a pas de sens. Si la modernité est négation de la tradition, elle est entraînée à être une tradition de la négation, « et il n'y a pas d'histoire »⁴³.⁴⁴

Voilà peut-être le seul point qui permettrait de classer les écrivains Minuit dans la catégorie des écrivains de l'anti-modernité : ils ont un savoir que – peut-être – les autres n'ont pas : celui des textes qui ont été écrits avant les leurs. Aucun désir, chez eux, de rompre avec la tradition, au contraire. Aucun désir « d'être moderne ». En reprenant les mots de Meschonnic, pour écarter définitivement le problème terminologique et conceptuel qui consisterait à savoir si les écrivains Minuit sont modernes, antimodernes, post-modernes, post-post-modernes, contemporains, disons que

Moderne, contemporain, sont des notions du discours, non de l'histoire. Des notions points de vue. Les effets d'une énonciation. Non d'un énoncé. Étant nécessairement l'autoréférence d'un sujet dont la situation et la temporalité ne sont jamais explicites, et qui s'arroge ce droit, aussi arrogant que transitoire, selon lequel s'institue non un fait, mais une valeur, et dont il est le critère. Non plus une simultanéité, mais un caractère. Le représentatif. Une excellence.

D'où un retournement interne. La sociologie de la lecture. Les moyens plus ou moins manipulés d'en rendre compte. Diverses sortes de lisible. Lire aussi pluriel qu'écrire. Le lisible n'est pas nécessairement contemporain d'un écrire ou des écrits qui s'aventurent ignorés dans un temps qui est socialement le même et n'est pas identique, par cette associativité provisoire, nécessaire de l'écriture. Quand l'écriture transforme l'écriture. Donc la lecture. Mais dans son temps à elle.⁴⁵

Si nous suivons la pensée de Meschonnic, inutile de rechercher l'étiquette qui conviendrait à qualifier les auteurs puisque chacune d'entre elles n'est qu'un acte de discours,

⁴¹ Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, op. cit., p. 305.

⁴² Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts, Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983, p. 29.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ Henri Meschonnic, « De quoi est faite l'anti modernité ? », dans *Modernité Modernité*, op. cit., p. 203.

⁴⁵ Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, op. cit. p. 135.

et non un concept fiable. Disons seulement que les pratiques d'écriture des écrivains du corpus s'inscrivent effectivement dans un temps spécifique, celui de l'écriture, qui ne coïncide pas nécessairement avec celui de la lecture et de la réception. Cela oblige donc à reconsidérer ce que j'avais plus haut : si les écrivains Minuit produisent des textes aujourd'hui difficiles à lire, peut-être illisibles, c'est qu'ils s'inscrivent dans une « associalité » constitutive du processus d'écriture puisque le temps de la lecture n'est pas celui de l'écriture. Ainsi, plutôt que de parler de modernité ou d'antimodernité des écrivains Minuit, je conclurai sur cette idée qu'ils se situent bien dans un temps « qui est socialement le même et n'est pas identique »⁴⁶. D'où l'impression ressentie par le lecteur de lire parfois un texte de la modernité, parfois un texte de l'antimodernité. Au bout du compte, pour Meschonnic, seul le sujet définit la modernité :

Entre la modernité Baudelaire, l'inconnu Rimbaud, la modernité de l'art et de la littérature moderne, la modernité-raison, la modernité-critique-de-la-raison, la modernité technique, celle des rejets de la technique, certaines aussi distantes entre elles par leur sens que par leur périodisation, il y a un rapport, étroit, vital. Ce rapport est le sujet. [...]

La « petite vie », dit Baudelaire, fait toute la modernité. D'ailleurs ni la vie, ni la modernité ne sont des concepts. Mais une condition empirique. Les jeux de langage sont des jeux avec la vie. C'est par là que la critique de la raison tient au sujet. À sa modernité⁴⁷.

Pour Meschonnic, le sujet est l'avenir du sens est, par cette proposition, il dépasse toutes les catégorisations que proposent habituellement l'histoire littéraire. Pour lui, c'est le rythme du sujet qui fait la modernité d'une œuvre, quelle que soit son époque. Or, je montrerai dans le dernier chapitre de cette thèse, que la préoccupation de l'énonciation caractérise les écritures Minuit, ce qui, fondamentalement, les renvoie à leur modernité.

Après la radicalisation de l'expérimentation qui portait sur la langue littéraire chez Wittig ou Simon, le catalogue Minuit se constitue de romans qui renoncent à des pratiques post-*Tel Quel*. Prenant acte de ce renoncement, je me suis demandée si les langues des écrivains Minuit pouvaient s'inscrire dans une forme de classicisme stylistique, mais c'était faire bien peu de cas des langues « pas comme il faut » et non académiques d'Éric Laurent et Marie NDiaye.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, op. cit., p. 139.

C. Les langues de Marie NDiaye et Éric Laurent sont-elles « classiques » ?

Pour valider ou invalider l'hypothèse selon laquelle la langue de Marie NDiaye puisse être une langue « classique du XXI^e siècle » (il faudra étudier le langage soutenu et le haut registre dans *Rosie Carpe*. Ce faisant, je comparerai la langue de Marie NDiaye à celle d'Éric Laurent, qui fonctionne comme une parodie de langue classique dans *Renaissance italienne*. Je fonderai mon travail sur les critères qui sont proposés par Stéphane Chaudier dans sa définition de la « langue classique du XX^e siècle » – qui s'étend jusqu'au XXI^e siècle comme l'atteste le fait que le critique⁴⁸, réfléchissant à la « référence classique dans la prose narrative » depuis les années 1950, puise quelques-uns de ses exemples dans un roman de Patrick Modiano paru en 2007 : *Dans le café de la jeunesse*).

1) Usage du subjonctif chez Marie NDiaye

Penchons-nous pour commencer sur l'usage d'un archaïsme de conjugaison, le subjonctif, dans la langue de Marie NDiaye afin de comprendre ce qui rend la langue « classique ».

L'usage du subjonctif inscrit immédiatement ce roman dans une langue soutenue. Ainsi, à la page 22, lisons-nous :

En fin de compte, qu'avait-elle appris sur Lazare ?

Elle craignait que ce garçon si correct et soigné, Lagrand, n'eût déjà compris qu'elle-même se débattait dans la confusion et l'éternelle tentation de l'hébétude face aux ébranlements de l'existence, à tel point qu'il lui semblait parfois que les plus grands efforts de sa pensée n'avaient d'autre but que de résister aux assauts du *n'importe quoi*, si bien que lorsque se présentait l'occasion d'émettre une opinion ou de prendre une décision, elle l'affrontait épuisée, ses ressources de spéculation taries.

Que savait-elle sur Lazare, sinon ce qu'il lui avait écrit ?⁴⁹

Dans ce passage, le subjonctif plus-que-parfait (« qu'il eût compris ») aurait pu être remplacé par un subjonctif passé (« qu'il ait compris ») plus largement utilisé dans le français moderne. En effet « deux systèmes sont en présence : un système classique, qui utilise de

⁴⁸ Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 281-321.

⁴⁹ Marie NDiaye, *Rosie Carpe* [2001], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Minuit double », 2009, p. 22.

manière rigoureuse les quatre formes disponibles, et un système réduit, en français courant, qui ne comprend qu'une opposition de deux formes.⁵⁰ Or, l'écrivain applique la règle de concordance des temps du français classique et recourt donc à la forme rare « eût compris » qui permet non seulement de marquer l'antériorité du fait « comprendre » par rapport au fait exprimé par le verbe de la principale « craindre » mais aussi d'inscrire le texte dans un régime classique et un registre élevé. Ailleurs, le subjonctif imparfait atteste à lui seul la présence d'un registre élevé dans la mesure où cette forme verbale est rare, le plus souvent remplacée par le subjonctif présent. La phrase « Rosie ne trouva pas dégradant qu'il la vît s'essuyer les joues et les yeux »⁵¹ donnerait ainsi sans problèmes « Rosie ne trouva pas dégradant qu'il la voie s'essuyer les joues et les yeux ».

Les deux temps de l'imparfait et du plus-que-parfait du subjonctif,

très employés dans la langue classique, n'appartiennent plus à la langue courante d'aujourd'hui. [...] Ils ont été progressivement supplantés par le présent et le passé du subjonctif, qui se sont chargés de leurs valeurs temporelles et par le conditionnel qui exprime leurs valeurs modales (potentiel ou irréel). En français moderne, ils se rencontrent dans un usage recherché ou littéraire.⁵²

Ainsi, l'usage de ces deux temps du subjonctif relève bien d'un clin d'œil adressé à la langue classique et

[l]'archaïsme entre ici dans la série des marques de la littérarité : l'écrivain imite une structure grammaticale caractéristique de l'âge classique ; elle n'est plus en usage dans la langue écrite surveillée, mais reste prégnante dans la mémoire lettrée.⁵³ – et risque alors d'être interprété comme une coquetterie

précise Stéphane Chaudier.

Pourtant, chez Marie NDiaye, le subjonctif ne semble pas être le fruit d'une pose. La coquetterie de style est tout d'abord évitée dans la mesure où l'écrivain utilise ces temps verbaux à la troisième personne du singulier. Or, c'est avant tout les deuxième et troisième personnes du pluriel et plus spécialement les formes en -ss- qui paraissent « fausses par hypercorrection »⁵⁴.

⁵⁰ Delphine Denis et Anne Sancier-Château, *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 485.

⁵¹ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, *op. cit.*, p. 29.

⁵² Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 328.

⁵³ Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », *op. cit.*, p. 302.

⁵⁴ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 329.

2) L'archaïsme chez Éric Laurent : un acte de résistance

Éric Laurent, dans *Renaissance italienne*, n'hésite pourtant pas à les utiliser :

Ce fut alors que j'appris qu'elle attendait de moi que je la divertisse et, surtout, grâce au véhicule dont j'avais l'usufruit, que je l'arrachasse à la société de ses compagnons de villégiature, lesquels, me confia-t-elle, passaient le plus clair de leur temps allongés au bord de la piscine.⁵⁵

Chez Éric Laurent, l'usage, grammaticalement correct, des formes verbales en –ss relève du jeu. En effet si le premier subjonctif présent « divertisse » est tout à fait courant, il prépare le lecteur à l'occurrence du subjonctif imparfait, beaucoup plus rare, « arrachasse ». Ce deuxième subjonctif peut s'apparenter à une forme d'afféterie stylistique, à une « singerie de la grande prose »⁵⁶. Ce qui est sûr, c'est que l'écrivain fait un clin d'œil à un état de langue antérieur.

Comme l'écrit la *Nouvelle Histoire de la langue française*, il devient aujourd'hui « le signe extérieur du beau langage, qu'on n'ose plus guère aborder dans la conversation. »⁵⁷ [...]

Pour reprendre la classification des lexicographes du *Trésor de la Langue française*, il ne serait pas seulement *vieilli* (c'est-à-dire en perte de vitesse), mais *vieux* (l'adjectif désigne ce qui ne se dit plus), voire *archaïque* : c'est-à-dire tombé en désuétude depuis longtemps, tant du point de vue strictement linguistique que littéraire.⁵⁸

Cependant, chez Éric Laurent, le recours à cette conjugaison archaïque, à ce « cadavre frémissant », ne relève pas de la même démarche que celles de Pierre Millet, Pascal Quignard ou Pierre Michon, par exemple, qui associent l'idée de littérature « à la représentation d'un monde disparu. »⁵⁹ Pour Éric Laurent, il s'agit au contraire de faire apparaître avec plus d'acuité le monde contemporain et sa vacuité. Dans l'exemple ci-dessus, l'imparfait du subjonctif contraste particulièrement avec la mention d'un *farniente* au bord de la piscine. Le cotexte signale le caractère obsolète du subjonctif imparfait.

En réalité, *Renaissance italienne* joue perpétuellement de ce mouvement entre la désignation d'un monde contemporain sans intérêt et une langue datée, rythmée par les archaïsmes. Outre le subjonctif imparfait, on relèvera par exemple l'usage de l'adjectif

⁵⁵ Éric Laurent, *Renaissance italienne*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 78.

⁵⁶ Gilles Magniont, « Le subjonctif imparfait entre dérision et sacré », dans Laure Himy-Piéri, Stéphane Macé (dir.), *Stylistique de l'archaïsme*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 289-311, ici p. 290.

⁵⁷ Chaurand Jacques (dir.), *Nouvelle Histoire de la langue française*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 4. Cité par Gilles Magniont, « Le subjonctif imparfait entre dérision et sacré », art. cit., p. 292.

⁵⁸ Gilles Magniont, « Le subjonctif imparfait entre dérision et sacré », art. cit., p. 296.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 299.

« lupercals », qui fait référence à la fête antique romaine, mais qui, pour grand nombre de lecteurs, ne sera pas associé à un référent :

« Ah, putain, mais c'est pas vrai, ça ! Quelle gueule de cadavre tu as, nom de Dieu ! s'exclamerait un soir Victor Trévisse en se présentant à ma porte, ainsi qu'il lui advenait de faire de temps à autre pour me convier à passer la nuit en sa compagnie. – Ah non, Victor ! lui retournerai-je, non, pas ce soir ! » De ces nuits, qu'il qualifiait de *lupercals*, je connaissais en effet par avance le déroulement, immuables à quelques détails près. [...] ⁶⁰

Cet adjectif « lupercals » agit en fait comme un « paléologisme », selon l'expression proposée par Jean-François Sabalyrolles :

[D]es mots réintroduits avec une solution de continuité de plusieurs siècles sont inconnus des membres de la communauté linguistique qui n'ont pour eux aucun signifié disponible dans leur mémoire et encore moins de connotation attachée. Ils leur apparaissent donc comme complètement nouveaux et sont dans la même situation que les néologismes : un effort spécifique de construction du sens est exigé des lecteurs qui se fondent pour cela sur l'analyse morphologique et sur le contexte (linguistique et non linguistique). [...] Aussi ai-je proposé [...] de nommer [non pas *archaïsme* mais] *paléologisme* un mot réintroduit après une longue absence et dépourvu de signifié préconstruit et de connotation. ⁶¹

Le recours aux *paléologismes* contrevient radicalement à la caractérisation de la langue d'Éric Laurent comme une langue classique. En effet, ces *paléologismes*, qui apparaissent comme des néologismes et appellent donc un effort interprétatif du lecteur, opacifient le discours, le rendent hermétique. Il faut donc interpréter autrement le recours, chez Éric Laurent, à des formes archaïsantes lexicales, syntaxiques ou de conjugaison.

Le recours à ces formes identifiées comme est revendiqué par le narrateur/écrivain :

...moi-même m'étant en effet toujours efforcé, et cela dès mon plus jeune âge, de m'exprimer pareillement le mieux du monde, au risque de paraître pédant aux yeux de mes camarades en leur donnant l'impression, comme ils disaient, de « parler comme dans un livre », singularité qui, poursuivis-je, avait constitué sans conteste l'un des prodromes les plus précoces et les plus patents de ma vocation littéraire, en ceci que, par-delà la passion de la dénomination qui anime tout enfant, s'y attacherait toujours une notion de plaisir, celui d'avoir tout simplement fait une belle phrase et que l'on pourrait désigner comme une pure jouissance de la locution, de la sorte qu'il ne serait pas exagéré d'affirmer qu'en définitive, plutôt que de *parler*, fût-ce comme dans un livre, *j'écrivais oralement*, afféterie qui, avançai-je alors, tenait peut-être à mon histoire familiale, et très précisément aux insultes, brimades et autres humiliation à caractère raciste que, les premiers temps de son installation en France,

⁶⁰ Éric Laurent, *Renaissance italienne*, op. cit., p. 21. Je souligne.

⁶¹ Jean-François Sablayrolles, « Archaïsme : un concept mal défini et des utilisations littéraires contrastées », dans Laure Himy-Piéri, Stéphane Macé (dir.), *Stylistique de l'archaïsme*, op. cit., p. 43-65, ici p. 50-51.

l'immigré italien qu'était mon grand-père avait subies en raison de son ignorance du français et de son accent étranger, et dont le récit, maintes fois entendu dans sa bouche, avait dû non seulement imprimer en mon jeune esprit que – puisque, à l'évidence, mal parler vous l'attirait – bien parler me garantirait contre la méchanceté de mes congénères, mais y instiller au surplus le désir de venger le vieil homme en pratiquant un français parfait, « réparation à laquelle tu t'es d'ailleurs si bien attaché, constaterait Yalda, que, bien des années plus tard, tu la pousserais jusqu'à devenir écrivain et correcteur, c'est-à-dire tout ensemble illustrateur et défenseur du génie de cette langue », ajoutant, après avoir durant quelques instants poursuivi intérieurement sa réflexion en agitant un doigt levé entre nous, comme pour m'intimider à ne pas en rompre le cours en reprenant la parole : « Je dirais même que, en la circonstance, en est au-delà de la réparation. C'est d'authentiques représailles qu'il faudrait parler. Tu ne t'es pas contenté en effet de défendre et d'illustrer le français : par les phrases complexes et les mots rares qui abondent dans tes livres (lesquels, il faut bien le reconnaître, en rendent la lecture difficile pour la plupart des gens), tu t'es tout simplement attaqué à ses locuteurs mêmes en faisant en sorte que leur propre langue maternelle leur apparaisse soudain comme une langue étrangère. »⁶²

Dans un va-et-vient entre oral et écrit, nous comprenons que le narrateur parle comme il écrit et écrit comme il parle, si bien que le passage ci-dessus s'apparente à un véritable manifeste poétique. Il s'agit en effet pour le narrateur de justifier, dans une double perspective sociologique et psychologique, le choix d'une langue qui semble prendre la pose notamment quand elle use de mots rares ou d'archaïsme lexicaux, de phrases complexes, mais aussi de conjugaisons obsolètes. Or, ces usages sont clairement inscrits dans la continuité d'une langue classique, voire d'une langue antérieure qui serait propre à la Renaissance, comme le souligne, dans un clin d'œil, l'allusion au titre du manifeste des poètes de la Pléiade signé de Joachim Du Bellay en 1549 : *Défense et illustration de la langue française*. En outre, la métaphore de la langue littéraire comme une langue étrangère reprend une célèbre image proustienne.

Chez Éric Laurent, la langue française se littérarise lorsqu'elle est enrichie de formes archaïsantes, mais aussi de néologismes. La coprésence de différents états de langue construit une perspective anachronique atypique qui ne renoue pas avec une langue classique comme dans ce passage où le subjonctif rencontre le nom composé « chauffe-plat » auquel doit être associé non pas le petit appareil de table permettant de maintenir les plats au chaud mais un certain type de bougie. Le nom est donc détourné de son sens premier et récupéré pour désigner un objet contemporain :

En attendant que l'alcool *étendît* davantage son emprise sur moi, j'allai m'accouder à l'escalier en colimaçon qui, s'élevant dans un

⁶²Éric Laurent, *Renaissance italienne*, op. cit., p. 88-89.

coin de la pièce, menait à une vaste mezzanine tenant lieu de chambre à l'occupant des lieux, escalier sur les premiers degrés métalliques duquel avait été disposées de ces petites bougies plates, contenues dans un récipient de laiton, et que l'on nomme « chauffe-plat ».⁶³

La proximité discursive du subjonctif imparfait et de la mention des bougies chauffe-plat peut surprendre. Pourtant, dans ce contexte, le subjonctif imparfait « étendît » ne relève pas seulement de la dérision. En effet, alors qu'il est habituellement associé à la langue littéraire, il sert à nommer une action vulgaire qui se déroule dans un cadre médiocre (tout concourt à souligner l'exiguïté du lieu : les escaliers en colimaçon, le coin, la mezzanine, certes vaste, qui fait office de chambre). Le faste des salles de réception a été remplacé par le caractère étriqué d'un appartement parisien et, aux candélabres, se sont substituées de « petites bougies plates » nommées « chauffe-plat ». Dans ce contexte résolument contemporain et trivial (le narrateur, arrivé à une soirée qui a commencé depuis longtemps déjà, tâche d'être ivre rapidement afin de pouvoir s'adresser à ses semblables), le subjonctif semble particulièrement archaïsant. Il se donne à voir comme une source d'étrangeté langagière. Le narrateur, chez Éric Laurent, « écrit oralement », c'est-à-dire comme il parle. Or, il parle – et écrit, donc – « comme dans un livre ». Faire littéraire est un objectif poursuivi.

Employer [le subjonctif imparfait] revient à vaincre une difficulté grammaticale, celle-ci étant perçue comme le lieu indiscutable de la valeur, du bon usage, voire du sacré. On en usera comme d'un point de focalisation du français, censé marquer l'excellence, témoigner d'un apprentissage périlleux du code en même temps qu'agir à la manière d'un ferment esthétique.⁶⁴

Ainsi, l'usage du subjonctif imparfait ressemble à un acte de *résistance*⁶⁵ et permet au narrateur, petit-fils de rital, de faire la démonstration que la langue française a été intégrée dans ses moindres nuances et dans une hyper correction qui lui donne sa valeur. Pour Gilles Magnont, le subjonctif imparfait confère une « identité nationale »⁶⁶ à un énoncé.

Pourtant, la revendication métadiscursive d'une langue qui illustre un état antérieur de son évolution tout en se mêlant à son état actuel échappe à toute forme de classicisme. En effet, aujourd'hui, pour être classique, une langue ne doit sans doute pas être réflexive. En effet, la réflexivité contrevient à l'idéal de la mesure. Selon Stéphane Chaudier, la prose classique « évite aussi bien la multiplication des gloses – ces fameuses « boucles du dire » où l'énonciation perd de sa transparence pour devenir un objet problématique que le locuteur

⁶³Éric Laurent, *Renaissance italienne*, op. cit., p. 28-29.

⁶⁴ Gilles Magnont, « Le subjonctif imparfait entre dérision et sacré », art. cit., p. 309.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 308.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 309.

éprouve le besoin d'interroger – que le brouillage des voix. »⁶⁷ Or, dans le long passage de *Renaissance italienne* cité plus haut, on observe ce brouillage des voix que l'écriture classique voudrait éviter. Les paroles de Yalda sont en effet signalées par les guillemets et en cela clairement désignées comme n'appartenant pas au locuteur principal. Néanmoins, elles sont intégrées à la longue phrase comme un prolongement nécessaire de la glose du narrateur sur sa manière de parler et d'écrire. Cette brouille énonciative rompt avec un idéal classique.

De surcroît, la phrase excessivement longue d'Éric Laurent est d'ailleurs placée sur un nouveau plan discursif par des parenthèses qui interviennent au cœur d'une phrase de plus de trois pages :

(...) Yalda me salua de manière inaccoutumée [...] pour disparaître ensuite sans adresser un mot, fût-ce une formule de politesse, à quiconque, moi y compris, me donnant ainsi l'impression non de succomber à un brusque et insurmontable accès de somnolence, non plus qu'à un quelconque mouvement d'humeur à l'encontre de nos commensaux, que l'alcool avait-il est vrai achevé d'abêtir (vidant peu à peu leur conversation de tout propos sérieux, de tout sujet même, pour la réduire à une succession de plaisanteries dont, nonobstant la vieille maxime énonçant que les plus courtes sont toujours les meilleures (*précepte que, soit dit en passant, mon lecteur exténué eût sans doute aimé voir s'appliquer à nombre de phrases de cet ouvrage, dont la présente, qui est loin de toucher à son terme*), ils épuisaient à l'envi le potentiel comique⁶⁸

va à l'encontre du principe de la clarté. Chez Éric Laurent, les phrases s'étendent et ne semblent pas vouloir s'achever comme le soulignent les nombreuses reprises, entre parenthèses, du groupe nominal qui va faire l'objet d'une expansion : ainsi lisons-nous page 59 « (cette valise de tissu noir, donc) contenant toutes choses relatives au bien-être du corps » ou page 60 « atténuée en sus (la lumière du jour, donc) par la fine couche de poussière qui recouvrait les lieux ». Si la phrase ample peut évoquer dans un premier temps un tour classique, il n'en est en fait rien : la phrase est *trop* longue, comme excédée, et le texte, dès lors, échappe à l'étiquette de « classique ». Julien Piat rappelle d'ailleurs dans « La Langue littéraire et la phrase » que « la phrase « classique », ni trop brève ni trop longue, se veut une phrase « moyenne », susceptible de passer inaperçue ». ⁶⁹

⁶⁷ Stéphane Chaudier, « La Référence classique dans la prose narrative », *op. cit.*, p. 310.

⁶⁸ Éric Laurent, *Renaissance italienne*, *op.cit.*, p. 112-113. Je souligne.

⁶⁹ Julien Piat, « La Langue littéraire et la phrase », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire, Une Histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, *op. cit.*, p. 179-234, ici p. 188.

3) La précision lexicale chez Marie NDiaye : un « je-ne-sais-quoi » devenu « n'importe quoi »

Il en va autrement chez Marie NDiaye où la prose ne surreprésente pas les traits classiques, de sorte qu'elle peut répondre à cette étiquette.

Dans *Rosie Carpe*, les subjonctifs ne semblent jamais s'auto-désigner comme objets d'une poétique visant à « faire classique ». Ils sont utilisés parce que, rigoureusement, la grammaire et la concordance des temps les appellent. Ils ne fonctionnent pas comme des indicateurs de classicisme dans la langue et n'engagent aucun processus de réflexivité. De fait, ils peuvent rendre « classique » une langue où le subjonctif est mêlé à une recherche sémantique apparente. Revenons à l'extrait dont j'ai commencé plus haut l'étude :

En fin de compte, qu'avait-elle appris sur Lazare ?

Elle craignait que ce garçon si correct et soigné, Lagrand, n'eût déjà compris qu'elle-même se débattait dans la confusion et l'éternelle tentation de l'hébétude face aux ébranlements de l'existence, à tel point qu'il lui semblait parfois que les plus grands efforts de sa pensée n'avaient d'autre but que de résister aux assauts du *n'importe quoi*, si bien que lorsque se présentait l'occasion d'émettre une opinion ou de prendre une décision, elle l'affrontait épuisée, ses ressources de spéculation taries.

Que savait-elle sur Lazare, sinon ce qu'il lui avait écrit ?⁷⁰

Il s'agit bien ici de souligner la potentialité d'une compréhension antérieure de la situation par Lagrand. La recherche d'une précision lexicale est confirmée par l'usage du nom « hébétude », dont le Trésor de la Langue Française⁷¹ précise qu'il en est fait souvent usage en littérature. Marie NDiaye écrit donc dans une langue « classique moderne », et c'est peut-être un élément qui a joué pour l'attribution du prix Goncourt en 2009. Son lexique, plus spécifiquement ce que Stéphane Chaudier nomme la « précision lexicale », contribue largement à construire cet effet de classique.

Dans le passage cité plus haut, les italiques mettent en exergue la locution pronominale indéfinie : « *n'importe quoi* ». Ces italiques peuvent se justifier par la construction agrammaticale du syntagme « du *n'importe quoi* ». Un nom aurait dû se trouver après la préposition « de » : résister aux assauts *de quelque chose*. Or, ici, c'est la locution pronominale qui joue le rôle d'un substantif par décatégorisation.

⁷⁰ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, op. cit., p. 22.

⁷¹ *Le Trésor de la Langue Française* en ligne, article « hébétude ».

Ce néologisme nominal « *le n'importe quoi* », qui comporte en lui une négation et le pronom « quoi », évoque le glissement du syntagme verbal « je ne sais quoi » qui est devenu, par décatégorisation, un substantif construit lui aussi autour de la négation et du pronom « quoi ». Or, ce « je ne sais quoi » rappelle bien sûr la rhétorique classique qui recourait à « ces je ne sais quoi, qu'on ne peut expliquer »⁷². Le « je ne sais quoi » classique qui

me[t] en évidence la part de mystère, de caché, voire de trouble au cœur de l'esthétique et de la morale classiques, [et] déplace la réception des œuvres de la raison vers les facultés irrationnelles du sentiment, de l'intuition et du goût, cet instinct de la raison.⁷³

devient un *n'importe quoi* qui échappe à la raison du personnage de Rosie – et à celle du lecteur, naturellement. Le *n'importe quoi* évoque ici un dérèglement de la perception auquel le personnage voudrait résister. Cette résistance aux « assauts du *n'importe quoi* » évoque le questionnement classique autour du cœur humain perçu comme un « abîme d'une profondeur où la sonde ne peut aller, c'est un mystère impénétrable aux plus éclairés »⁷⁴.

Or, l'entreprise romanesque de Marie NDiaye tend à explorer cet insondable, comme l'atteste par exemple le personnage de Madame Carpe, la mère de Rosie, qui rajeunit au fil du roman. Ce phénomène du rajeunissement, que le lecteur peut dans un premier temps aborder comme un élément de fantastique, peut aussi être interprété comme une volonté de sonder, par la fiction, ce qui échappe, ce *je ne sais quoi* malicieusement transformé en *n'importe quoi*. Marie NDiaye, dans un entretien donné en 2009 à l'occasion de la parution de *Trois femmes puissantes*, revient sur sa volonté de *comprendre* :

Quand je dis comprendre, je pourrais dire aussi : entrer en sympathie avec. C'est comprendre au sens de ressentir, essayer de me mettre à la place de. Parce que la vie des autres, *qui sont les autres* m'intéressent énormément.⁷⁵

L'intrusion de la locution devenue substantif « le n'importe quoi », pour désigner le trouble de l'esprit de Rosie, montre la limite de cette compréhension et cède la place au ressenti, autrement dit à ce qui ne peut être exprimé qu'avec difficulté. Le néologisme figure ainsi, à la manière du *je-ne-sais-quoi* classique, ce qui achoppe, résiste, mais qui va pourtant faire l'objet du roman où la focalisation interne à Rosie Carpe, adoptée dans les deux premiers

⁷² Corneille, *Rodogune* [1647], I, 5, v. 362, cité par Alain Génétiot, *Le Classicisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 409.

⁷³ Alain Génétiot, *Le Classicisme*, op. cit., p. 413.

⁷⁴ René Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Genève, Droz, 1970, I, XXV. Cité par Alain Génétiot, *Le Classicisme*, op. cit., p. 412.

⁷⁵ Marie NDiaye s'entretient avec Lucie Clair, « La discrète empathie », *Le Matricule des anges*, n° 107, octobre 2009, p. 26-29, ici p. 27.

chapitres, sert à explorer les zones d'ombre du personnage. Le « n'importe quoi » relève donc paradoxalement d'une recherche lexicale précise et cristallise l'ambition romanesque qui consistera à explorer et comprendre ce trouble de Rosie face à Lagrand, deux personnages qui entrent en résonnance tout au long du roman.

4) La syntaxe chez Marie NDiaye : respecter le principe de variété

Cependant, la recherche lexicale ne suffit pas à définir une langue classique d'aujourd'hui et Stéphane Chaudier propose d'étudier, parmi les quatre composantes d'une écriture classique du XX^e siècle, le « principe de « variété », confié au rythme et à l'ordre des mots. »

L'alternance de la phrase simple et de la phrase simple étoffée (comprenant des groupes insérés), de la phrase simple et de la phrase complexe, ou encore de la phrase neutre et de la phrase emphatique, constitue la règle de base de la composition du paragraphe en régime classique.⁷⁶

Or, ce principe de l'alternance est strictement respecté par Marie NDiaye :

« Comment peuvent-ils ne pas m'entendre ? » se demandait Rosie. Il lui semblait que son cœur cognait contre la porte. Elle entendait Titi pleurnicher. Max et sa femme montaient en silence, et, à la façon dont ils enduraient muettement les couinements de Titi, Rosie comprenait qu'ils avaient dû passer déjà beaucoup de temps à tenter de l'apaiser dans la journée, qu'ils en étaient fatigués et simplement désireux de remettre à Rosie ce petit paquet de pleurs décourageants, usants et ingrats. Elle redoutait l'instant où Max allait sonner. Elle savait qu'il allait le faire quelques secondes plus tard, qu'il n'y avait, en cet instant, rien d'aussi certain. Elle en était épouvantée. Elle songeait rapidement qu'elle aurait aimé avoir, là, une lame de rasoir pour s'ouvrir la gorge, tout de suite, là derrière la porte juste avant qu'il ne sonne, et qu'ayant fini par entrer ils la trouvent ainsi, échouée à terre et noyée de sang mais pouvant entendre lointainement les pleurs infinis de Titi qui dans le même temps lui feraient honte et la débarrasseraient de sa honte.⁷⁷

Ce qui frappe au premier abord, c'est sans doute l'ampleur des phrases et leur rigoureuse construction syntaxique. Penchons-nous sur la première :

Max et sa femme montaient en silence, et, à la façon dont ils enduraient muettement les couinements de Titi, Rosie comprenait qu'ils avaient dû passer déjà beaucoup de temps à tenter de l'apaiser dans la journée, qu'ils en étaient fatigués et simplement désireux de remettre à Rosie ce petit paquet de pleurs décourageants, usants et ingrats.

⁷⁶ Stéphane Chaudier, « La Référence classique dans la prose narrative », *op. cit.*, p. 308-309.

⁷⁷ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, *op. cit.*, p. 144-145.

La proposition indépendante qui inaugure la phrase est coordonnée à une autre indépendante : « Rosie comprenait qu'ils avaient dû.....ingrats ». Un complément circonstanciel de manière, étoffé d'une relative (« à la façon dont »), intervient après la conjonction de coordination « et » et justifie les pensées de Rosie. La deuxième proposition est complétée par deux propositions complétives : « qu'ils avaient dû... », « qu'ils en étaient... » qui entretiennent ensemble un lien logique de cause à effet. La seconde complétive de l'exposition s'achève par l'énumération de trois épithètes liées de « pleurs », qui crée un rythme ternaire souvent associé à l'emphase rhétorique. La phrase, ainsi, semble s'étoffer progressivement et appeler de plus en plus de précisions. La périphrase finale qui désigne l'enfant selon une image métonymique (l'enfant est réduit à ses pleurs), rythmée d'allitérations en [p], apparaît comme une amplification du discours, de la même façon que l'adverbe « muettement » est apposé au verbe « endurer » dans une redondance.

Dans la suite du passage, les phrases sont plus condensées et plus brèves ce qui met en relief la longue phrase où les pensées suicidaires du personnage sont retranscrites dans une focalisation interne :

Elle songeait rapidement qu'elle aurait aimé avoir, là, une lame de rasoir pour s'ouvrir la gorge, tout de suite, là derrière la porte juste avant qu'il ne sonne, et qu'ayant fini par entrer ils la trouvent ainsi, échouée à terre et noyée de sang mais pouvant entendre lointainement les pleurs infinis de Titi qui dans le même temps lui feraient honte et la débarrasseraient de sa honte.⁷⁸

La phrase prend de l'ampleur grâce au dédoublement des propositions complétives : « elle songeait que...et que... » et à la reprise dans une figure d'épanorthose de l'adverbe déictique « là » qui, dans la seconde occurrence, est le point de départ d'une précision de sa référence. La référence de l'adverbe de manière « ainsi » est également précisée par l'expansion participiale détachée qui clôt la phrase : « échouée à terre et noyée de sang mais pouvant entendre lointainement les pleurs infinis de Titi qui dans le même temps lui feraient honte et la débarrasseraient de sa honte. » Dans ce syntagme participial, l'amplification se manifeste dans le choix de deux participes passés coordonnés « échouée » et « noyée », qui appellent chacun une expansion : « à terre » et « de sang » dans un parallélisme de construction. La conjonction de coordination adversative « mais » nuance l'état du personnage tel qu'il est présenté par les deux participes passés. La relative adjective, épithète du nom « pleurs », est elle-même traversée par une opposition marquée par la conjonction de coordination « et ». Cette phrase joue ainsi de l'amplification et est traversée par la figure du

⁷⁸ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, op. cit., p. 145.

double, rendant ainsi compte de la position schizophrénique du personnage qui rêve de sa disparition comme d'une apparition possible.

Les participes contribuent aussi à étoffer la phrase : « ayant fini » (participe passé étendu), « pouvant entendre » (participe présent) et précisent les conditions de la réalisation du suicide tel qu'il est imaginé par le personnage. En outre, le groupe infinitif complément circonstanciel de but « pour s'ouvrir la gorge » qui complète la proposition relance la phrase puisque cette action devient le thème principal, précisé par deux compléments circonstanciels de temps « tout de suite », « juste avant qu'il ne sonne ». Le déictique « là », qui se trouvait mentionné avant l'infinitif, est ensuite repris pour être précisé « là derrière la porte ».

Ces deux amples phrases sont séparées par des phrases beaucoup plus brèves : « Elle redoutait l'instant où Max allait sonner. Elle savait qu'il allait le faire quelques secondes plus tard, qu'il n'y avait, en cet instant, rien d'aussi certain. Elle en était épouvantée. » qui font écho aux deux courtes phrases placées au début du passage : « Il lui semblait que son cœur cognait contre la porte. Elle entendait Titi pleurnicher. » La phrase brève « moins immédiatement introspective que la phrase longue »⁷⁹ sert ici à faire état des perceptions plus ou moins objectives de Rosie.

Ainsi, l'organisation phrastique du passage atteste de sa structuration classique selon une alternance entre des phrases aux schémas de construction variés. Les phrases complexes développent une forme de littérarité qui sera associée à un régime classique, tandis que les phrases brèves élaborent la variété rythmique et syntaxique et rendent compte, non plus de l'intime, mais de constats. Au cœur des amples phrases, la valeur esthétique de la clarté s'accomplit par les procédés qui construisent la référence ; à quelque point du texte qu'il se situe, le lecteur d'un récit classique doit être capable de comprendre ce dont il s'agit, de qui ou de quoi il est question. À la différence de la prose d'Éric Laurrent qui doit préciser, comme à contrecœur, dans le lieu de la parenthèse, la référence, Marie NDiaye ne défait pas les références et les rend au contraire facilement intelligibles.

⁷⁹ Julien Piat, « La Langue littéraire et la phrase », *op. cit.*, p. 201.

5) Une monophonie indisciplinée dans *Rosie Carpe* : le renoncement au modèle classique

En outre, si le passage pouvait être qualifié de classique, il faudrait qu'il mette en œuvre une polyphonie disciplinée et « maîtrisée »⁸⁰, et respecte le principe de « la sobriété des jeux énonciatifs »⁸¹. Or, à l'échelle macrostructurale, cette maîtrise des discours semble bien respecter. Dans les parties I et II, la focalisation est interne au personnage de Rosie, tandis que les deux chapitres suivants (III et IV) privilégient le point de vue de Lagrand. Pourtant, à l'échelle microstructurale, la monophonie mise en œuvre répond à un principe d'indiscipline fondamentale.

En effet les pensées de Rosie, telles qu'elles sont retranscrites, apparaissent dans leur confusion. Elles sont d'abord retranscrites dans un discours direct délimité par les guillemets et suivi d'une incise : « pensait Rosie ». Par ce discours direct et l'emploi du verbe pronominal « se demander », le lecteur est invité à pénétrer dans les pensées intérieures du personnage. La tournure verbale impersonnelle qui introduit la suite du passage « il lui semblait que » fonctionne comme l'annonce d'une focalisation interne à Rosie. Le narrateur, par le verbe « sembler », émet un doute quant au bien-fondé des sensations du personnage. Il les retranscrit donc en se maintenant à distance, comme le montre les verbes introducteurs « Rosie comprenait », « elle savait », « elle redoutait », « elle songeait ». Ces verbes construisent les pensées de Rosie, qui relèvent sans doute du « n'importe quoi ». Le narrateur agence, organise les pensées confuses. Les discours rapportés indirectement tiennent à distance la parole intérieure de Rosie tandis que le discours indirect libre, qui permet au narrateur de se fondre dans la parole de son personnage, affleure seulement à la fin du passage, quand le rythme devient plus marqué par la répétition du déictique « là » et la surenchère des compléments circonstanciels de lieu qui confère à la phrase une sensation d'urgence. En recourant au discours indirect libre, qui permet d'insérer dans le récit, sans démarcation formelle, le narrateur cherche encore à agencer les paroles du personnage.

Cependant, le paradoxe final « les pleurs infinis de Titi qui dans le même temps lui feraient honte et la débarrasseraient de sa honte » n'est plus du discours rapporté. Le narrateur, renonçant à prendre en charge les paroles trop confuses du personnage, revient au récit renonçant alors à un point de vue omniscient. Le narrateur ne parvient plus à ordonner

⁸⁰ Julien Piat, « La Langue littéraire et la phrase », *op. cit.*, p. 201.

⁸¹ Stéphane Chaudier, « La Référence classique dans la prose narrative », *op. cit.*, p. 313.

les pensées du personnage et après les avoir livrées dans leur brutalité immédiate y renonce pour en souligner finalement la dimension aporétique. Les différentes modalités du discours rapporté sont donc exploitées pour perdre le lecteur dans les pensées incohérentes du personnage. Après la monophonie décousue, le récit ré-établit l'ordre. Le passage étudié explore finalement « un domaine privilégié de l'écriture classique : l'analyse psychologique. »⁸² Mais, au lieu d'agencer *clairement* les pensées de Rosie, le jeu des discours rapportés en donnent à voir la confusion.

En cela, il est impossible de qualifier le roman de Marie NDiaye de roman classique. Contre l'idéal de la clarté, ce sont finalement les zones d'ombre que Marie NDiaye souligne. Ce faisant, elle ne répond plus au modèle d'une écriture classique telle que Stéphane Chaudier la définit, de manière d'ailleurs contestable :

Tel est le cœur de la « doctrine » classique du XX^e siècle ; aux faits de langue qui la font reconnaître, elle ne cesse d'associer l'idée que, par eux, se réalise un pouvoir effectif sur le monde. La philosophie traite des raisons, et la littérature des phénomènes. La langue classique du XX^e siècle a su donner aux écrivains et à leurs lecteurs, le sentiment que, grâce à elle, l'opacité du réel s'éclairait ; que ce monde instable des réalités sublunaires n'était pas si éloigné des exigences de la raison, puisque la langue pouvait statuer sur l'existence et sur la valeur de tout ce qui apparaît à la conscience de l'homme moderne.⁸³

Or, chez Marie NDiaye, la confusion et l'étrangeté imprègnent la narration. Au lieu « d'éclairer l'opacité du réel » ou de stabiliser le monde instable, le roman, dans un mouvement inverse, rend les relations familiales particulièrement étranges et opaques, ce qui fait dire à Dominique Rabaté que

finalement, l'étrangeté est celle de l'écriture. Elle produit avec une virtuosité stupéfiante une constante défamiliarisation de l'univers dans lequel nous vivons. [...] L'écriture produit une sorte de film, plus ou moins transparent, mais qui arrache la réalité à sa tranquille normalité. Elle crée une distance minimale mais suffisante pour que le monde nous apparaisse autrement, dans son inquiétante étrangeté, fait de monceaux de couleurs dont le dessin continue à nous échapper, comme lorsque nous regardons de trop près une affiche. Défamiliarisé, le monde se montre dans sa brutale cruauté, une cruauté mise à nu par la quête insatiable d'une famille où, enfin, peut-être, nous sentir reconnus et aimés.⁸⁴

Une écriture qui produit une telle « étrangeté » et qui élabore une « défamiliarisation » peut-elle encore être considérée comme classique ? Pouvons-nous encore avancer que

⁸² Stéphane Chaudier, « La Référence classique dans la prose narrative », *op. cit.*, p. 313.

⁸³ *Ibid.*, p. 321.

⁸⁴ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, *op. cit.*, p. 23.

l'étrangeté de la langue est le lieu de l' « illustr[ation] de telle ou telle variante du canon esthétique »⁸⁵ plutôt que celui de l'innovation ?

Bien sûr, l'hypothèse de départ selon laquelle la langue de Marie NDiaye pouvait être une langue classique se voit infirmer par la démonstration. L'usage d'une monophonie non orchestrée dévoile la situation d'épuisement de Rosie Carpe, une héroïne à la dérive qui songe à disparaître chaque fois que son fils lui revient.

Un style-Minuit inventif

Au terme de ce parcours, l'idée selon laquelle les Éditions de Minuit éditeraient depuis 1999 une littérature conservatrice doit être exclue. L'analyse des langues de Marie NDiaye et Éric Laurent met en avant au contraire la puissance de détournement des modèles et l'invention qui s'ensuit. De fait, il s'agira maintenant d'analyser comment se construisent ces écritures, certes orientées vers le passé, mais avant tout résolument tournées vers une réinvention stylistique. C'est par le biais de l'étude de quelques signes de ponctuation que je voudrais montrer les spécificités de ces langues qui, loin de vouloir faire table rase du passé, les honorent et les réinvestissent selon de nouvelles problématiques contemporaines.

II. Tiret simple, tiret double et parenthèses : introduire le discours dans l'ordre du « non-un »⁸⁶ et jouer sur la frontière lisible/illisible

Lorsqu'il analyse l'évolution des usages du tiret, Michel Murat⁸⁷ et Jacques Dürrenmatt⁸⁸ notent l'appropriation à des fins nouvelles de ce signe de ponctuation par la génération d'écrivains de l'impasse Doyenné, c'est-à-dire Gautier, Nerval, Petrus Borel, et

⁸⁵ Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », *op. cit.*, p. 314.

⁸⁶ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité et ruptures, quelques repères », dans Herman Parret (dir.), *Le sens et ses hétérogénéités*, Paris, CNRS, 1991, p. 48. Cité par Sabine Boucheron-Pétilon, *Les Détours de la langue, étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain/Paris/Dudley/MA, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'information grammaticale », 2002, p. 276-277.

⁸⁷ Voir Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002, p. 345.

⁸⁸ Voir Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte Romantique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997.

Aloysius Bertrand (qui achève en 1834-1835 son recueil *Gaspard de la nuit*⁸⁹). Dans les années qui vont suivre, Baudelaire⁹⁰, puis Rimbaud et Verlaine⁹¹, useront fréquemment d'un tiret devenu « quasi indice de poéticité »⁹². Bien sûr, l'assimilation générique du tiret au poème en prose (on voit d'ailleurs d'emblée l'appartenance du tiret à un genre qui se définit à la frontière des autres genres) n'est plus de mise aujourd'hui. Dans les années 1950 déjà, Beckett l'introduit dans la prose très dense de *Molloy* où le signe, simple ou double, souligne les ruptures énonciatives et les interventions métatextuelles d'un parleur qui dit mal :

À vrai dire, au point de la cénesthétique s'entend, je me sentais à peu de chose près comme d'habitude, soit – attention, je vais lâcher le morceau – d'une nervosité si frémissante que j'en perdais en quelque sorte la sensibilité [...] ⁹³

Ce que je peux affirmer sans crainte de – sans crainte c'est qu'il me devenait indifférent de savoir dans quelle ville j'étais [...] ⁹⁴

Ces deux exemples montrent le potentiel de ce signe noir à matérialiser visuellement la rupture énonciative. Mais dans la pièce de théâtre *Oh les beaux jours*, quel est la fonction du tiret ? Il ne peut plus servir uniquement à désigner graphiquement la rupture puisque le spectateur ne le verra pas. En réalité, je montrerai que le signe fonctionne ici comme la matérialisation d'un innommable que la comédienne qui interprète Winnie devrait faire entendre.

Proposant une approche historique du signe, j'ai ensuite analysé, dans *Éros Énergumène*, de Denis Roche, les tirets dressés qui manifestent non seulement un acte d'énonciation mais aussi, par leur redressement, la révolution contenue dans la prise de parole poétique. Selon une progression chronologique, quelques pratiques contemporaines du tiret seront décrites ensuite dans leur diversité : chaque tiret est une cheville du dernier texte de Raymond Federman, *Les Carcasses* ; dans *Je ne sais rien d'un homme quand je sais qu'il s'appelle Jacques* de Laure Limongi et dans *Cercle* de Yannick Haenel, les tirets-plateaux ouvrent de nouveaux territoires textuels et déterritorialisent la parole romanesque. Enfin, je

⁸⁹ Voir Luc Bonenfant, *Les Avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, Nota Bene, 2002 et Jacques Dürrenmatt, « Une ponctuation aberrante ? » dans Nicolas Wanlin (dir.), *Gaspard de la nuit : le grand Œuvre d'un petit Romantique*, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2010, p. 75-86.

⁹⁰ Voir Éric Bordas, « Fantaisie ponctuant de tirets ponctuels dans les « Essais et Nouvelles » de 1846-1847, de Baudelaire », dans Jacques Dürrenmatt, *La Ponctuation, La Licorne*, n° 52, Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000, p. 145-153.

⁹¹ Voir Jacques Dürrenmatt, « Le tiret et la virgule : notes sur la ponctuation poétique de Verlaine », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures de Verlaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 75-85.

⁹² Jacques Dürrenmatt, « Le tiret et la virgule : notes sur la ponctuation poétique de Verlaine », art. cit., p. 295.

⁹³ Samuel Beckett, *Molloy* [1951], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2008, p. 72.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 86.

montrerais que, dans le roman *Renaissance italienne*, Éric Laurent utilise le tiret double et les parenthèses, deux signes qui fonctionnent de manière quasi similaire, dans une forme d'hommage à la prose proustienne.

A. Le tiret de l'innommable dans *Oh les beaux jours* de Beckett

Le tiret n'appartient pas à un genre spécifique et j'ai évoqué plus haut, très succinctement, l'usage qu'en fait Beckett dans sa prose. C'est ici sur le texte théâtral *Oh les beaux jours* que je voudrais me pencher puisque le tiret n'est pas ici dialogique, comme nous aurions pu nous y attendre dans le cadre d'une pièce de théâtre. Le tiret contribue à manifester, pour le scripteur et le lecteur, et non pas pour le spectateur, une relation douloureuse du personnage, Winnie, au monde. Il voudrait donner une forme ultime à l'expérience de l'innommable. « Cette expérience nous vient de la langue, qui nous détache du monde et détache le monde de nous », explique Christian Prigent⁹⁵. Or, dans la pièce de Beckett, c'est ce détachement progressif de Winnie et d'un monde devenu illisible qui semble se matérialiser. L'illisibilité du monde, son « *visible indéchiffrable* »⁹⁶, devient visible dans l'espace du texte. Ce qui est mal vu est mal dit, pour reprendre un titre beckettien. Ce qui est mal vu ne peut être que dessiné sur la page sous la forme du tiret.

Rappelons tout d'abord la situation innommable dans laquelle se trouve le personnage. Winnie est « [f]ourrée jusqu'aux nénés – dans le pissenlit »⁹⁷, et livrée à une pesanteur exacerbée. Pourtant, cette situation physiquement insupportable contraste avec cette première parole, inattendue et paradoxale : « Encore une journée divine. »⁹⁸ Dans le premier acte encore, elle demande : « La gravité, Willie, j'ai l'impression qu'elle n'est plus ce qu'elle était, pas toi ? »⁹⁹ La gravité désigne simultanément la force d'attraction et ce qui est très important, lourd de conséquence. Or, la gravité, dans les deux sens du terme, s'accroît d'un acte à l'autre. Quand le corps de Winnie s'est encore enfoncé dans la motte de terre, elle réitère ce constat obstiné : « Oh le beau jour encore que ça aura été ! »¹⁰⁰, après avoir affirmé plus tôt

⁹⁵ Christian Prigent, *Quai Voltaire*, n° 7, hiver 1993, p. 7. Cité par Anne-Christine Royère, « Poétique de l'illisible, l'« indicatif-néant » chez Jean Tardieu », dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, op. cit., p. 141-153, ici p. 142.

⁹⁶ *Idem*.

⁹⁷ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 50.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 47.

« Oh le beau jour encore que ça va être ! »¹⁰¹ La parole performative suffit à faire exister le « beau jour ». Certes, « [l]es mots vous lâchent, il est des moments où même eux vous lâchent. »¹⁰² Mais tant que Winnie parle, les mots la tiennent en équilibre et lui permettent de lutter contre l'enfoncement inexorable. Beckett dit d'ailleurs de son personnage qu'il est un « être en état d'apesanteur que la terre cruelle dévore. »¹⁰³

Or, cet équilibre précaire de Winnie est manifesté stylistiquement par les tirets utilisés systématiquement au début de la pièce. Ce signe de ponctuation qui remplace le point et signale, comme le spécifient les didascalies, « un temps » qui entrecoupe la linéarité de la parole, inscrit le texte dans une horizontalité et une linéarité soulignées. Pour le lecteur – et non pour le spectateur, bien sûr – le tiret représente le temps auquel doit se soumettre Winnie pour « tirer sa journée ». Tracer un tiret serait comme esquisser, dans un geste primitif, la ligne à suivre sans cesse brisée. Chez Beckett, le tiret est un dessin qui laisse voir, en creux, l'écueil, le trou béant, rempli des mots de Winnie.

Don merveilleux – (elle s'arrête d'essuyer, dépose les lunettes) – que
ne l'eussé-je ! – (elle replie le mouchoir) – enfin – (elle rentre le
mouchoir dans son corsage) – peux pas me plaindre – (elle cherche les
lunettes) – non non – (elle ramasse les lunettes) – dois pas me plaindre
– (elle lève les lunettes devant ses yeux) – tant de motifs – (elle
regarde à travers un verre) – de reconnaissance – (l'autre verre) – pas
de douleur – (elle chausse ses lunettes) – presque pas –¹⁰⁴

Le tiret, omniprésent dans les premières pages de la pièce, se fait plus rare ensuite et les didascalies sont alors seulement indiquées par les parenthèses et les caractères italiques. Si le signe de ponctuation s'impose dans un premier temps, ce n'est donc pas seulement pour introduire et délimiter les didascalies mais pour inscrire, au cœur du texte, la ligne discontinue qui donne à voir une parole elliptique construite par tâtonnement : à la fin de l'extrait cité plus haut, dans « pas de douleur – (...) – presque pas », le syntagme nominal « pas de douleur » est repris de manière implicite dans la négation qui suit « presque pas ». Le texte procède ici par autocorrection, et à la négation totale de la douleur succède une nuance. Cette figure de l'autocorrection est visible aussi sur la modulation du verbe « pouvoir » qui devient l'auxiliaire déontique « devoir » : « *peux* pas me plaindre », « *dois* pas me plaindre ». La langue, par la figure de l'épanode, semble trébucher. La mise à distance du nom noyau

¹⁰¹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, op. cit., p. 29.

¹⁰² *Ibid.*, p. 30.

¹⁰³ Alfred Hübner, *Samuel Beckett inszeniert « Glückliche Tage »*, Suhrkamp, Francfort, 1976, p. 38-39. Cité par Guillaume Gesvret dans « Faire surface : affect et plasticité dans *Oh les beaux jours* », dans Françoise Dubor et Anne-Cécile Guilbard (dir.), *Beckett, le mot en espace, autour du premier théâtre*, La Licorne, n° 91, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 71-79, ici p. 72.

¹⁰⁴ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, op. cit., p. 16.

« motifs » et de son complément « de reconnaissance » contribue aussi à créer l'effet d'une langue percée de blancs qui sont comblés par une gestuelle répétitive.

La langue, selon une métaphore utilisée par Guillaume Gesvret, chercherait à « faire surface » :

Entre l'attirance vers le fond et l'élévation du monticule, entre le risque de sombrer et la sensation d'être « comme sucé »¹⁰⁵ par le ciel, son corps et sa parole sont donc maintenus à la surface. Il s'agit en effet de « faire surface » comme l'affirme Winnie elle-même, nouvelle figure de supplicé dantesque : « Sainte lumière – noire plongée – faire surface – fournaise d'inférieure lumière »¹⁰⁶ où l'expression « faire surface » émerge elle-même au détour d'une des litanies de Winnie, dans un vertige entre paradis et enfer, terre et ciel.¹⁰⁷

Guillaume Gesvret réactualise la métaphore du funambule, danseur écartelé entre le ciel et la terre. Enfoncée dans le monticule de terre mais attrapant le ciel de son ombrelle en dentelle, la métaphore du maintien à la surface décrit aussi très bien et le personnage de Winnie, et la langue de Beckett, dans laquelle le tiret donnerait à voir le niveau de la surface. Les lettres, réparties verticalement au-dessus et au-dessous du tiret, se composent ainsi d'une partie émergée et d'une partie immergée. Le tiret est donc ici un signe de ponctuation qui illustre la limite entre ce qui se laisse engloutir et demeure invisible et ce qui surnage, le visible.

Le tiret manifeste donc dans le texte la frontière entre le visible et l'invisible, entre le lisible et l'illisible. La ponctuation reflète la précarité du monde et du personnage, la non coïncidence du sujet et du monde, de la parole et du monde : « J'ai à parler, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres. Ne sachant pas parler, ne voulant pas parler, j'ai à parler. Personne ne m'y oblige, il n'y a personne, c'est un accident, c'est un fait. »¹⁰⁸ dit le narrateur de *L'Innommable*. Le tiret dévoile cet « accident » du langage qui cherche à dire ce qui lui demeure illisible.

La pratique beckettienne du tiret cherche à rendre visible, pour le lecteur, la situation physique de Winnie que la scénographie rendra visible au spectateur. Or, cette situation est à proprement parler invisible, illisible, indéchiffrable et insupportable. La ponctuation prend en charge cet innommable.

¹⁰⁵ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, op.cit., p. 40.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁷ Guillaume Gesvret, « Faire surface » : affect et plasticité dans *Oh les beaux jours*, art. cit., p. 72.

¹⁰⁸ Samuel Beckett, *L'Innommable* [1953], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Minuit double », 2004, p. 46.

Chez Denis Roche, le tiret augmente sa potentialité de rupture dans la mesure où il est lui-même défiguré. Le tiret liminaire, qui annonce la prise de parole poétique, est redressé et curieusement orienté comme une ligne oblique à l'envers. Ce redressement rend visible d'emblée la révolution poétique qui sera ensuite énoncée dans un langage très opaque.

B. Dé-figurer la langue : l'usage du tiret oblique dans *Éros énergumène* de Denis Roche

Le soulèvement poético-politique est exprimé et revendiqué dans des textes théoriques qui rendent compte de l'ambition révolutionnaire de Sollers, Julia Kristeva ou Denis Roche. Ainsi, dans la préface à son recueil de poèmes *Éros énergumène*, paru initialement en 1968 dans la revue *Tel Quel*, Denis Roche s'oppose à toute forme de convention littéraire et propose d'en « découdre avec tout »¹⁰⁹ : « Dé-figurer la convention écrite c'est, en écrivant, témoigner de façon continue que la poésie est une convention (*de genre*) à l'intérieur d'une convention (*de communication*). »¹¹⁰ Il s'agit ainsi pour le poète de défigurer la langue pour la faire échapper à toute convention, à toute normalisation esthétique. Dans un parti pris d'une langue délibérément monstrueuse, le régime de l'illisible est convoqué.

Fidèle à ce principe fondateur d'un soulèvement radical de la langue contre toute convention, et niant l'idéalisme poétique par le matérialisme de la langue poétique, Denis Roche propose ce poème liminaire :

\ qui m'amène en ce lieu qui eut peur a /
Revanche qui ne sait pas mordre avec le bras-
Sard de la mort passant la joue pour t'endormir.
Prairies artificielles (ar-ti-fi-ci-elles) rompent
De manière naturelle toujours davantage cette
Bergère, quelle prudence ignorante il fallait !
Un des morceaux classiques, par ce qu'il est tout
Entier dévoué à cette grande ambiguïté, allonge
La joie, alterne cette commune sèche et l'élève
Enfin je descends en ville pour me promener au
Hasard. Cœur correspond s'ils élisent en m.
En même temps, si vous êtes marxiste...et dans
Cette femme qui est jeune, dont tu t'éprends
Je veux dire qu'elle est très malade, s'il faut
La tuer, mais elle pense, et voilà bien qu'au
Bout d'une minute (pas même) elle crie : à toi !

¹⁰⁹ Denis Roche, *Éros énergumène*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001, p. 16.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

L'hermétisme du poème provient tout d'abord de la dé-figuration de la syntaxe. Le premier vers est défaillant, à plusieurs égards, sur le plan syntaxique : la proposition relative « qui eut peur a » n'a pas d'antécédent, sinon « ce lieu ». Or, la peur est un sentiment humain et l'antécédent logique devrait donc désigner un homme. Le deuxième « qui » du premier vers doit-il donc être interprété comme un pronom interrogatif (et, dans ce cas, il serait donc logique qu'il n'ait pas d'antécédent) ? Ce point d'achoppement grammatical ne peut être résolu et le vers s'achève, tautologiquement, sur le verbe avoir « a » dont on ignore encore l'identité du sujet. Est-ce le pronom, alors relatif, « qui » ? Dans ce cas, il reviendrait au lecteur de reconstruire l'épanorthose constitutive du vers : le vers pourrait être lu ainsi : « qui eut peur », « qui a peur ». Autrement dit, selon le principe de la continuité (dont il est d'ailleurs question dans le dernier vers du poème), celui qui a eu peur ne se départirait plus de ce sentiment.

La première partie du premier vers est elle-aussi problématique dans la mesure où elle s'ouvre sur un pronom de nature interrogative (c'est du moins ce que signale l'absence d'antécédent) : « qui m'amène en ce lieu ». Mais l'absence de point d'interrogation ne permet pas de confirmer cette hypothèse, et à nouveau il est possible que le « qui » soit un pronom relatif sans antécédent.

La ponctuation du vers, inauguré d'une barre obliquant vers la gauche (que j'appellerai tiret dévié) et clôturé par une barre obliquant vers la droite, dessine le lieu dont il est question dans le vers. Or, ce lieu prend la forme d'un entonnoir et ses frontières trop étroites ne laissent pas le temps à la phrase de s'épanouir. Il est vrai que ces deux tirets déviés opèrent comme des parenthèses qui isolent un groupe de mots du reste du texte. Cependant, la forme du signe ponctuant qu'est le tiret dévié ne dessine pas le même espace clos. L'observation des parenthèses qui isolent l'adjectif décomposé en syllabes : « (ar-ti-fi-ci-elles) » permet de montrer que les effets graphiques sont distincts. La parenthèse forme une bulle de texte et le cercle qu'elles amorcent pourrait être fermé. Les deux tirets déviés \ ... / ne créent pas le même effet visuel. En effet, le premier vers, par l'usage des deux barres obliques inversées, est orienté vers le blanc qui le précède et les mots semblent recueillis dans une vasque esquissée par les deux barres obliques. Le premier vers semble s'élever et être offert au blanc

¹¹¹Denis Roche, *Éros énergumène*, op. cit., p. 25.

qui précède le poème. Au contraire, l'ensemble des vers du poème paraissent s'être faufileés par le goulot étroit d'un entonnoir dessiné par les tirets inversés. Les deux barres dessinent aussi, dans un dessin primitif, le sexe de la femme, qui annonce, après le titre, l'érotisme du recueil. Celui-ci se donne à *voir* dès le premier poème dont les mots sont comme incorporés dans le ventre d'une femme, comme situés au-delà de ce sexe matérialisé des deux barres obliques. Ces deux barres obliques sont aussi comme un passage offert au lecteur vers le poème. L'étroitesse du passage (le premier vers, centré, occupe moins de place sur la ligne que les suivants) dévoile l'exigence du processus herméneutique que le lecteur devra mettre en œuvre pour atteindre le « *cœur* » du poème et du propos. Le *cœur*, mis en exergue par les italiques et sa position au centre du texte, avoisine curieusement le marxisme, et c'est peut-être cette direction politique qu'indexent les deux tirets déviés.

Mais, quelle que soit l'interprétation retenue, la ponctuation inaugurale, vise ici à désigner un espace que le lecteur pourra, selon son imagination, interpréter. L'injonction adressée au lecteur d'une nécessaire herméneutique est d'autant plus impérieuse que les barres obliques sont des signes qui devraient isoler typographiquement un ensemble syntaxique, pour indiquer qu'il est un ajout. Or, il paraît paradoxal d'établir qu'une parole initiale puisse être un ajout, car dans ce cas, que complète-t-elle ?

Le premier vers dans son ensemble n'échappe pas à une construction paradoxale. L'absence de majuscule au début du premier vers, alors que les vers suivants sont amorcés par une majuscule, semble vouloir montrer que la frontière est refusée. L'absence d'antécédent au premier pronom « qui », pensé comme un relatif, indique aussi un propos qui ne parvient pas à commencer. Dans ce cotexte, les tirets déviés agissent à l'inverse en contenant, par la ligne frontière, le propos et en le faisant tenir visuellement. À moins que le lecteur puisse se représenter le signe noir que constitue la barre oblique comme l'antécédent nécessaire du pronom « qui ». Mais alors, quel est le référent de cette oblicité ?

Cette brève étude des tirets déviés et de la syntaxe d'*Éros énergumène* suffit à montrer le caractère résolument avant-gardiste de la poésie de Denis Roche. Il s'agit bien de faire violence à toute convention poétique et linguistique. La langue est pensée ici comme l'espace d'un soulèvement, qui serait analogue à celui amorcé par une révolution (marxiste ou maoïste). « L'œuvre « révolutionnaire » ne se conçoit que monstrueuse, hors norme et d'une singularité irréductible. »¹¹² conclut Laurent Jenny. Ce propos, on l'a vu, correspond

¹¹² Laurent Jenny, *Je suis la révolution*, Paris, Belin, 2008, p. 212.

parfaitement à l'œuvre de Denis Roche, représentative du mouvement *Tel Quel* et d'un projet poétique : mettre en marche la révolution dans la langue. Les tirets semblent d'ailleurs se redresser pour la révolution.

Le travail de l'écriture n'est plus pensé aujourd'hui comme un processus révolutionnaire. Les écrivains nés dans les années 1930-1940, entrés en littérature dans les années 1960, ont en effet constitué le dernier mouvement d'avant-garde de l'histoire littéraire : *Tel Quel*.

[À] partir de 1966, [le groupe connaît] une brusque radicalisation théorico-politique. Durant presque dix ans, et dans le contexte agité des « années 68 », *Tel Quel* va constituer le dernier avatar de la « révolution poétique » jusqu'à en réaliser presque la quintessence (et l'épuisement)¹¹³

explique Laurent Jenny dans son ouvrage *Je suis la Révolution*, où il établit l'archéologie de la métaphore de la littérature comme soulèvement politique.

La conception métaphorique de la littérature en « révolution », qui se maintient depuis *Hernani* de Victor Hugo jusqu'à *Tel Quel* en 1975, est aujourd'hui abandonnée par les écrivains et Laurent Jenny propose de voir dans cet abandon « une chance de réconciliation avec notre langage »¹¹⁴. Sans doute pouvons-nous penser qu'il entend par là que la langue, plutôt que de se dé-figurer dans une illisibilité radicale, intégrera à nouveau les normes des structures admises, des canons syntaxiques, des normes de ponctuation, afin de reconstruire le sens. À la tentation avant-gardiste d'une illisibilité textuelle, se substituerait donc dans la littérature actuelle une manifeste lisibilité.

J'en viens donc à observer quelques usages contemporains du tiret. Ce signe manifeste-t-il, à la suite de Beckett, une rupture, une inadéquation de la langue aux choses, complexifiant ainsi le discours, au risque de le rendre illisible ? Les écrivains contemporains ont-ils au contraire retenu, à la suite de Denis Roche, l'usage graphique d'un signe visuel qui opacifie un discours aposiopétique mais le fait malgré tout entrer dans un régime du visible/lisible ? Un balayage très vaste des tendances de la littérature contemporaine précèdera une analyse plus précise d'un « cas Minuit ».

¹¹³ Laurent Jenny, *Je suis la révolution*, op. cit., p. 181.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 231.

C. « La vitesse transforme le point en ligne » : pratiques stylistiques du tiret dans la littérature contemporaine

Dans le domaine français, Raymond Roussel ou, plus proche de nous, Guyotat, ponctuent abondamment leur prose de tirets. Cependant, il est possible de penser le tiret comme un signe de ponctuation générationnel, dans la mesure où il semble redécouvert et réinventé, dans la première décennie de ce XXI^e siècle, par toute une série d'auteurs comme Yannick Haenel, Laure Limongi, Éric Chevillard, Jean-Jacques Schuhl ou Raymond Federman. Depuis le début des années 2000, le tiret serait-il redevenu « tendance » ? Parce qu'il est plastique et visuel ? Parce qu'il engendre, comme le notait Suzanne Bernard un « effet de rupture »¹¹⁵ ou possède, comme le propose Luc Bonenfant, une « force de soudaineté »¹¹⁶ ? Serait-il devenu le dernier signe de condensation au sein de la phrase éclatée, chaotique, soumise à la parataxe et au *cut-up*, et dont le sens sans cesse est menacé ? Ne serait-il que le passage obligé d'une nouvelle avant-garde littéraire qui se soumettrait à une harmonisation – prétendue subversive et décalée – des pratiques ponctuanes, ou, au contraire, dessine-t-il de réelles marges d'invention, un « au-dehors » de la linéarité phrastique ?

Avant d'entreprendre notre travail d'analyse, notons avec le collectif « There Is No Alternative » (TINA), que

la solution face à la désertification de l'espace littéraire n'est pas de multiplier les mirages internet et les blogs en forme de rivières folles à descendre d'un scroll, bordées tous les trois posts des :-) et des :-) des visiteurs, que ce n'est pas un deuxième effet Kiss-Cool – YOU ARE HERE – qu'il faut à la littérature pour survivre dans le désert mais bien quelque chose de plus tout terrain.¹¹⁷

Face à ce manifeste, nous constatons que les doubles tirets « *are here* » : ils soulignent avec humour une phrase simple, autonome et non ponctuée, qui était déjà mise en valeur par les lettres capitales et l'usage de l'anglais. À l'intérieur du tiret double se trouve une interpellation des lecteurs mais aussi, simultanément, une désignation de la littérature retenue ici, dans cette revue atypique et dans les frontières étroites de ce double tiret.

¹¹⁵ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 64. Cité par Jacques Dürrenmatt, : « Une ponctuation aberrante ? », art. cit., p. 81.

¹¹⁶ Luc Bonenfant, *Les Avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 120. Cité par Jacques Dürrenmatt, dans « Une ponctuation aberrante ? », art. cit., p. 81.

¹¹⁷ Revue TINA, *There Is No Alternative, Littératures*, Paris, Ère, n° 1, août 2008, p. 7. Le collectif d'écrivains se compose d'Éric Arlix, Chloé Delaume, Hugues Jallon, Dominiq Jenvrey, Emily King, Jean-Charles Massera, Jean Perrier, Guy Tournaye.

Puisque le tiret, simple et double, est manifeste dans la littérature contemporaine, j'interrogerai sa potentialité à devenir un signe tout terrain, c'est-à-dire un signe, non pas décoratif mais opportun dans de nombreux contextes.

1) Usages traditionnels du tiret simple

Le tiret conserve, dans la littérature contemporaine, sa valeur énonciative et signale un changement de locuteur dans le dialogue. Dans *Entrée des Fantômes* de Jean-Jacques Schuhl, les passages dialogiques tour à tour s'étirent sur l'horizontalité de la ligne, se fondant ainsi dans la continuité narrative comme c'est le cas lorsque Marge surprend la conversation de deux inconnus au sujet du Cardinal et d'elle-même :

Ce cardinal, toujours fourré à l'Hôtel Louxor dans des parties fines plutôt spéciales! – Et la fille...? Qu'est-ce qu'elle vient foutre là-dedans? – Putain, tu as vu ce canon...? Tu as vu la photo... – Nickel! On voit tout! – On avait déjà celles de la chambre d'hôtel avec la glace sans tain.¹¹⁸

ou, à l'inverse, se développent sur un axe vertical, avec le retour à la ligne qui, comme le tiret, spécifie un changement de locuteur :

« Regardez les choses en face : vous êtes mal en point. Vous m'aviez dit que vous étiez écrivain?
– ... Oui.
– Vous écrivez en ce moment?
– Oui, un peu.
– Un roman?
– Une sorte.
– Vous écrirez mieux si votre corps est en bon état.
– Je n'en suis pas sûr.
– Bon ! Alors, ne restez pas comme ça! »¹¹⁹

Le tiret indique enfin le « dialogisme interne de la pensée »¹²⁰ et encadre un commentaire du narrateur qui, dans l'exemple suivant, insiste sur le paradoxe qui réside à ressentir dans une ville qui s'appelle *Choir* le sentiment de la liberté :

Concernant maintenant les marmottes, celles-ci ne se montrent qu'une semaine sur deux ; elles passent l'autre terrées dans Choir. Quand elles sortent de leur trou, elles éprouvent du coup une sensation d'espace et

¹¹⁸ Jean-Jacques Schuhl, *Entrée des fantômes*, Paris, Gallimard, 2010, p. 30. On voit que l'invention en termes de ponctuation se situe ici dans un point d'interrogation qui succède aux points de suspension.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹²⁰ Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, op.cit., p. 344.

de liberté – rappelons pourtant qu'elles se trouvent avec nous sur
l'écueil nommé Choir – que nous ignorons.¹²¹

La vertu mimétique du tiret se laisse ici deviner. É. Chevillard circonscrit dans sa prose les limites de l'écueil, creuse graphiquement le trou de Choir, délimite un étroit territoire dont les habitants voudraient « bondir »¹²². Le tiret dans son horizontalité dessine le caractère éternel de ce qu'on ne peut quitter. Il exemplifie l'oppression des habitants de Choir dans la proposition précédée d'un tiret: « – sa végétation luxuriante nous *opprime* »¹²³.

Ces exemples témoignent d'un usage conventionnel du tiret dont les fonctions syntaxique, prosodique et sémantique, sont toujours en cours.

2) Tiret-couture dans Les Carcasses de Raymond Federman

L'injonction deleuzienne de « faire la ligne et jamais le point » semble avoir été prise au pied de la lettre dans le dernier livre de Raymond Federman, *Les Carcasses*¹²⁴, ouvrage ponctué uniquement de tirets. Si une telle manière uniforme de ponctuer peut sembler de prime abord très inventive, elle n'est en rien nouvelle : dans leurs travaux, Michel Murat et Jacques Dürrenmatt citent respectivement un extrait des *Guêpes (1887-1891)* et de *Raoul (1859)* d'Alphonse Karr avant d'évoquer les critiques d'Albert Cim qui épinglait une pratique abusive du tiret chez le romancier et déplorait que « tout le volume et maints autres ouvrages d'Alphonse Karr s[oient] ainsi émaillés de tirets inutiles »¹²⁵. Michel Murat précise que « [l]a forme [choisie par le romancier] est (...) caractéristique d'un style de personnalité : c'est une ponctuation « nerveuse », on pourrait dire aussi frénétique, ou hystérique. »¹²⁶ Il est vrai que cette ponctuation uniforme semble manifester une rage exaltée d'écrire, une parole soumise à l'urgence et qui n'aurait pas le temps d'être organisée. La ponctuation hystérique jouerait la mise en scène spectaculaire de la langue et des émotions du locuteur. Jacques Dürrenmatt conclut que les productions textuelles de Karr sont un « point ultime que peut atteindre au XIX^e siècle une écriture qui privilégie la dramatisation jusqu'à l'agrammaticalité. « Il ne s'agit plus, comme chez Baudelaire, de simplement “favoriser la diffraction remarquable”¹²⁷ mais

¹²¹ Éric Chevillard, *Choir*, Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 90.

¹²² *Ibid.*, p. 7.

¹²³ *Ibid.*, p. 90. Je souligne.

¹²⁴ Raymond Federman, *Les Carcasses*, Paris, Léo Scheer, coll. « Laureli », 2009.

¹²⁵ Jacques Dürrenmatt, « Le tiret et la virgule : notes sur la ponctuation poétique de Verlaine », art. cit., p. 303.

¹²⁶ Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, op. cit., p. 346.

¹²⁷ Éric Bordas, « Fantaisie ponctuelle de tirets ponctuels dans les « Essais et Nouvelles » de 1846-1847, de Baudelaire », art. cit, p. 150.

de représenter une forme d'anéantissement qui menace en continu les sujets et les énoncés qui tentent de les saisir.»¹²⁸

Mais que nous dit aujourd'hui cette ponctuation qui paraît hystérique et pourquoi Raymond Federman l'a-t-il réhabilitée ? Qu'apporte au propos ce répétitif tiret qui pourrait sembler, de prime abord, le fruit d'une « ponctuation aberrante »¹²⁹ ? Ne signale-t-il rien d'autre que l'aberration outrée, comme c'est le cas dans cet extrait d'*Entrée des fantômes* de Jean-Jacques Schuhl où l'incongruité du contenu du message est figuré dans une ponctuation qui multiplie les ruptures par les usages du tiret :

Maintenant la machine s'affolait : des messages aberrants s'inscrivaient, menaçants, certains cryptés – MORMEK EST SUR VOS TRACES – d'autres dans une écriture hiéroglyphique – avec quel clavier, par quel subterfuge? – entrecoupée de mots et d'équations obscènes, $1 + 1 = 69$, suffisamment personnalisés pour qu'elle comprenne qu'ils s'adressaient à elle, ou une phrase dans laquelle cinq langues se mêlaient dont l'assyrien plus des pictogrammes mayas et son surnom – Miss Coco – au milieu.¹³⁰

Dans le texte de Raymond Federman, la question de l'anéantissement du sujet se constitue comme un thème central. En effet, à la menace du véritable anéantissement, du « nothing more – juste le noir – », le narrateur préfère substituer la transmutation des carcasses, et invite l'allocutaire à s'imaginer carcasse attendant la transmutation :

[...] – aujourd'hui je travaille sur mes cicatrices – dans un moment de méditation j'ai levé les yeux là-haut sur les housses du ciel et sur le somptueux paysage devant moi – incroyable – et j'ai pensé – quand tu mourras tout cela s'éteindra – plus rien à voir – nothing more – juste le noir – ce sera comme si tu plongeais dans un trou noir – la tête la première qui fendra l'air – et dans ce tournoiement vers le néant tout deviendra obscur et invisible – bien sûr ça n'engage que moi de le penser et de le formuler comme ça – je me demande si cela suggère la possibilité d'un après – d'un au-delà – d'une autre forme de vie après la mort – je me serai alors trompé toute ma vie – non – je ne vais pas tomber dans la grande connerie méta-pata-physique – non – pas de tours de magie – pas de mensonge surhumain – pas d'intervention divine – je suis un simple être humain – mortel – j'en suis conscient – et pour l'heure je suis bien vivant – je m'en fous de l'au-delà – mais pour nous divertir un peu imaginons-nous mort – te voici à faire la queue leu leu parmi la longue file des carcasses qui viennent d'arriver – oui c'est comme ça que s'appelle cette histoire – Les Carcasses – les voilà – toutes entassées les unes sur les autres comme de vieilles peaux vides – tu es maintenant sur le tas – carcasse parmi les carcasses – toutes entassées les unes sur les autres comme de vieux chiffons sales à attendre leur tour d'être transmutées – les vieilles qui

¹²⁸ Jacques Dürrenmatt, « Le tiret et la virgule : notes sur la ponctuation poétique de Verlaine », art. cit., p. 303-304.

¹²⁹ Titre de l'article de Jacques Dürrenmatt, « Une ponctuation aberrante ? », art. cit.

¹³⁰ Jean-Jacques Schuhl, *Entrée des fantômes*, op. cit., p. 28.

poireautent depuis bien longtemps – les nouvelles qui viennent d'arriver curieuses et anxieuses de savoir quand elles seront transmutées – car la transmutation ne se fait pas immédiatement – les carcasses ne se sont pas réincarnées dès qu'elles arrivent dans la zone des carcasses – il y a une période d'attente – une période d'incubation – si l'on peut dire – donc toi tu es là aussi à attendre ton heure - ...¹³¹

Pourtant, ce qui est frappant, dans l'extrait de Federman qui évoque bien, sur le plan thématique, l'anéantissement du sujet, c'est non seulement l'unité très marquée de ce sujet narrateur et la contradiction entre un texte très cohérent¹³² et l'effet de rupture imposé par les tirets successifs. Ainsi, contre toute attente, le lecteur qui ouvre un livre résolument décalé et inattendu visuellement, découvre une fable dans laquelle la cohésion textuelle est très fortement assurée par une progression à thème linéaire (« – oui c'est comme ça que s'appelle cette histoire (rhème 1) – *Les Carcasses* (thème1) – ») mais le plus souvent par une progression à thème dérivé (le GN « *les Carcasses* » devient l'hyperthème développé ainsi : « les voilà – toutes entassées les unes sur les autres comme de vieilles peaux vides – », ou encore : « quand tu mourras tout cela s'éteindra – plus rien à voir – nothing more – juste le noir – ce sera comme si tu plongeais dans un trou noir – la tête la première qui fendra l'air – et dans ce tournoiement vers le néant tout deviendra obscur et invisible – »). Le texte n'est pas brisé par des ruptures énonciatives puisque le « je » est clairement identifié comme celui qui raconte l'histoire : « Hier je me suis acheté un nouvel enregistreur vocal – et aujourd'hui j'y ai enregistré une histoire – oui quand je suis seul je me parle souvent – je me raconte des histoires – celle que je me suis racontée hier je l'ai appelée **LES CARCASSES** »¹³³ Le sujet distingue la veille du temps de l'énonciation et développe un discours très construit, comme l'atteste l'usage du procédé de mise en abîme du titre, utilisé à plusieurs reprises. Les tirets ne figurent donc pas la fragmentation d'un sujet qui serait soumis à l'anéantissement, puisqu'au contraire, la parole échafaudée fait échapper le sujet à sa disparition.¹³⁴

En effet, la progression à thème dérivé permet de développer une parole qui n'est jamais terminée puisque l'hyperthème se développe dans une multitude de thèmes. Lorsqu'un hyperthème est épuisé, le dernier sous-thème de la liste devient à son tour l'hyperthème. Ainsi, dans le passage cité plus haut, après que l'hyperthème « les carcasses » a été suffisamment évoqué par deux sous-thèmes, alors c'est le participe « entassées » qui devient

¹³¹ Raymond Federman, *Les Carcasses*, op. cit., p. 6-7.

¹³² D'autant plus étonnant chez Federman, adepte du collage textuel, des ruptures syntaxiques, génériques, visuelles comme dans *Quitte ou double, un vrai discours fictif*, traduit de l'anglais par Éric Giraud, Romainville, Al Dante/Léo Scheer, 2004.

¹³³ Raymond Federman, *incipit des Carcasses*, op. cit., p. 5.

¹³⁴ Précisons que la cohérence textuelle est maintenue d'un bout à l'autre du texte.

le thème du segment suivant: « sur le tas ». La dérivation lexicale (« entassées »/ « tas ») souligne la progression à thème linéaire. Dans ce qui suit, l'hyperthème des « carcasses » génère un nouveau sous-thème « carcasse parmi les carcasses », puis le thème de l'entassement se mêle à celui des carcasses « toutes entassées les unes sur les autres comme de vieux chiffons sales à attendre leur tour d'être transmutes ». Le rhème « vieux chiffons sales » dérive ensuite vers le développement du thème de la vieillesse : « les vieilles qui poireautent depuis longtemps ».

Ainsi, le texte semble se créer seul, dans une mécanique de développement sans fin de la parole. Dans cette progression, un fort principe de cohérence est marqué par des tirets situés aux grandes étapes de l'organisation du discours. Les tirets opèrent donc comme autant de vis qui joindraient ensemble les morceaux de l'énoncé et le corps de la vieille carcasse qu'est le sujet parlant. Anne Herschberg Pierrot, dans une note de lecture sur *Bien coupé mal cousu*¹³⁵, glosant sur l'essai de Jacques Dürrenmatt, rappelle la dimension spatiale du tiret qui, chez Nerval, « est relié au déplacement dans l'espace et le temps, à la nécessité essentielle de « mettre des barrières » par des « clôtures ponctuanes ». Le texte est alors « envisagé comme un tout constitué d'unités à la fois autonomes et interdépendantes, des indices de démarcation sont là pour désigner les coutures. »¹³⁶ Chez Raymond Federman, le tiret tient le texte et renforce sa lisibilité.

3) Tiret-plateau dans Je ne sais rien d'un homme quand je sais qu'il s'appelle Jacques de Laure Limongi

L'exemple extrait de *Choir* de É. Chevillard signalait d'emblée la relation du signe de ponctuation à l'« espace du texte », qui désigne non seulement la « donnée matérielle du texte, le rapport du blanc et du noir »¹³⁷ mais aussi, par image, « le système linguistique du texte, sa dimension signifiante. »¹³⁸ Le tiret est donc un signe spatial parce qu'il est visuel, signe noir sur le blanc de la page, mais aussi parce qu'il fait jouer entre eux signe et sens (fonctions syntaxiques et sémantiques), détachant ainsi, au sein du discours, de nouveaux plans et cet « écueil » dans lequel on *choit*, dont il est question dans le roman de É.

¹³⁵ Anne Herschberg Pierrot, « Note de lecture », *Romantisme*, n° 105, vol. 29, 1999, p. 163-164.

¹³⁶ Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, op. cit., p. 49 et 76.

¹³⁷ Gérard Dessons, « Noir et blanc, la scène graphique de l'écriture », dans Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'huy (dir.), *Lisible/visible, La Licorne*, n° 23, Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 1992, 183-190, ici p. 184.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 184.

Chevillard. Pourtant, le rapport du tiret au territoire peut, dans d'autres cas, être plus elliptique.

Dans *Je ne sais rien d'un homme quand je sais qu'il s'appelle Jacques*¹³⁹, Laure Limongi fait émerger de nouveaux territoires par sa pratique du tiret mais il faut « tendre l'oreille » pour accéder à ces espaces littéraires et métaphoriques :

Il consigne et ponctue à qui veut l'entendre – mais il faut tendre l'oreille –, laissant apparaître ses haillons, ses précipices. Jack se constitue de toutes les flexions de phrases, de tous¹⁴⁰ les accidents de parcours. Dans l'itération, affronter le gâchis du langage, les idées fades. Les instants qui ne sont ni éternels ni remarquables. C'est l'exercice de peu d'un homme de *surcroît*.¹⁴¹

L'exhortation à la recherche du sens est formulée entre deux tirets. Le tiret ouvrant fonctionne seul tandis que celui qui ferme la proposition incidente oppositive est doublé d'une virgule qui isole le complément circonstanciel (« laissant apparaître ses haillons, ses précipices ») de la proposition principale (« Il consigne et ponctue à qui veut l'entendre »). Justifiée syntaxiquement, la virgule n'est pas « un accident de parcours »¹⁴² mais déséquilibre visuellement la phrase, crée une dissymétrie et souligne ce qui la précède : « Il consigne et ponctue à qui veut l'entendre – mais il faut tendre l'oreille – ». La conjonction de coordination adversative « mais » indique ici « que le deuxième terme [placé dans le tiret double] est un argument plus fort qui oriente de façon décisive vers une conclusion opposée aux attentes suscitées par le premier.»¹⁴³ Elle renforce encore le caractère primordial de ce qui est inséré entre les tirets. Mais quelle est la « dimension signifiante » contenue dans ce plan du texte?

Employé ici comme des parenthèses qui isolent du reste de la phrase un commentaire métadiscursif du locuteur, le tiret double ouvre un espace où la langue devient à la fois stéréotypée et autoritaire : « tendre l'oreille » est en effet une expression figée idiomatique tandis que le syntagme verbal impersonnel « il faut » énonce une impérative contrainte, une obligation, peut-être une « consigne ». Le paragraphe s'ouvre ainsi sur un chiasme dans lequel le tiret matérialise et illustre simultanément le verbe « ponctuer » (« il consigne (1) et ponctue

¹³⁹ Laure Limongi, *Je ne sais rien d'un homme quand je sais qu'il s'appelle Jacques*, Romainville, Al Dante, 2004.

¹⁴⁰ *Sic*.

¹⁴¹ Laure Limongi, *Je ne sais rien d'un homme quand je sais qu'il s'appelle Jacques*, op. cit., p. 107.

¹⁴² L'expression de Chevillard n'est pas sans évoquer celle de Balzac qui, à propos du tiret, parle d'un « petit artifice (...) qui exprime certains accidents du dialogue ». Cité par Éric Bordas, « Fantaisie ponctuant de tirets ponctuels dans les « Essais et Nouvelles » de 1846-1847, de Baudelaire », art. cit.

¹⁴³ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 527.

(2) – (2) mais il faut (1) tendre l'oreille – »). « Ponctuer » serait ainsi fondamentalement écrire un tiret. En effet, aussitôt conjugué le verbe ponctuer, le trait se dessine. Au sens figuratif, « ponctuer » évoquerait l'ouverture d'un nouveau champ de langage. Au cœur du langage poétique et inventif, rythmé par la parataxe, s'ouvre dans l'espace des tirets un langage ordinaire qui invite explicitement les lecteurs à prêter attention au balancement du texte et à ses consignes de lecture.

Le verbe « ponctuer » est utilisé à deux autres reprises comme le précise un index humoristique que Laure Limongi propose à la fin de l'ouvrage et qui donne de nouvelles consignes pour un parcours de lecture insolite et non linéaire. Voici les deux occurrences du verbe :

Entre deux instants de chair en tant que pièce à conviction, Jack inscrit les instants de Jack, incessamment, de sa drôle de démarche. Comme on sème de petits cailloux blancs pour tenter de retrouver son chemin. Il consigne et *ponctue*, laissant apparaître ses haillons, ses précipices. Peu importe l'objectif, la superposition des temps est tenace.¹⁴⁴

« Tant de bifurcations qu'il est impossible de prévoir quoi que ce soit », pensait-il lorsqu'une apparition impossible le figea. Je suis la sueur froide de Jack, collante et alanguie. C'était elle mais à un âge différent. Un vertige insoutenable leur vrilla l'esprit. Je suis le cœur foudroyé de Jack. Comme si à force de jouer avec les réseaux du temps, il avait fini par en intervertir certaines connections. Sa gamme n'aurait pas été vaine même si inachevée, fantaisiste. Marquer, *ponctuer*, saisir pour finir par errer librement de plateau en plateau. Jack atteignait au rêve de Jack.¹⁴⁵

Dans ces deux extraits du texte, point de tiret. Mais, dans un cas, la répétition de cette phrase : « Il consigne et ponctue, laissant apparaître ses haillons, ses précipices. », sans la mention de la consigne entre tirets. La phrase prend donc une toute autre allure et s'oriente toute entière vers l'hyperbate finale « ses précipices » qui déséquilibre le rythme phrastique : 6-9-4. La phrase accomplit un mouvement de « flexion », de courbure pour basculer vers le poids de sa fin, vers les « précipices » du personnage.

Dans la dernière occurrence, le verbe « ponctuer » à l'infinitif est apposé, dans une relation de synonymie, au verbe « marquer ». Ponctuer serait donc le fait de « marquer », d'« inscrire », de « semer des petits cailloux » noirs. Ponctuer permettrait d'échapper aux précipices, puisque la phrase avec tirets est toute entière tournée vers cette injonction « saisir

¹⁴⁴ Laure Limongi, *Je ne sais rien d'un homme quand je sais qu'il s'appelle Jacques*, op.cit., p. 111. Je souligne.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 117. Je souligne. Dans ce passage, les guillemets sont ouverts et non fermés.

pour finir par errer librement de plateau en plateau ». Ponctuer serait dessiner des « plateaux » afin d'y « errer librement ».

Les trois occurrences du verbe « ponctuer » rassemblés dans ce récit-index qui invite à circuler construisent ce que Deleuze et Guattari ont appelé un « livre nomade », c'est-à-dire qu'il est fait de

plateaux, communiquant les uns avec les autres à travers des micro-fentes [...] Nous appelons « plateau » toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome. [...] Chaque plateau peut être lu à n'importe quelle place, et mis en rapport avec n'importe quel autre. Pour le multiple, il faut une méthode qui le fasse effectivement ; nulle astuce typographique, nulle habileté lexicale, mélange ou création de mots, nulle audace syntaxique ne peuvent le remplacer. Celles-ci en effet, le plus souvent, ne sont que des procédés mimétiques destinés à disséminer ou disloquer une unité maintenue dans une autre dimension [...]. Les créations typographiques, lexicales ou syntaxiques, ne sont nécessaires que si elles cessent d'appartenir à la forme d'expression d'une unité cachée, pour devenir elles-mêmes une des dimensions de la multiplicité considérée.¹⁴⁶

Je ne sais rien d'un homme quand je sais qu'il s'appelle Jack se construit d'autant de plateaux qui peuvent être lus « à n'importe quelle place, et mis en rapport avec n'importe quel autre ».¹⁴⁷ Le livre se construit donc comme un rhizome, ou plutôt, pour reprendre une expression de Laure Limongi, comme une « constellation »¹⁴⁸.

4) Tiret plateau et émergence du multiple dans Cercle de Yannick Haenel

Le tiret, à l'échelle de la syntaxe, construirait un « plateau », lieu d'émergence d'un nouvel espace dans la phrase. Yannick Haenel, dans *Cercle*, développe ce procédé de construction des plateaux par le tiret et je voudrais étudier l'usage qu'il en fait dans différents passages.

Dans le chapitre 30 intitulé « Le nouveau corps amoureux », le narrateur énumère des notes qu'il a « écrites au bic rouge sur des bouts de papier. Je les ai collées sur le manuscrit, dit-il, en les numérotant. Elles forment un petit livre dans le livre. »¹⁴⁹ Chaque note, tour à tour narration, description, notation poétique à la manière d'un haïku, maxime, réflexion

¹⁴⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 33.

¹⁴⁷ *Idem*.

¹⁴⁸ Laure Limongi, *Je ne sais rien d'un homme quand je sais qu'il s'appelle Jacques*, op. cit., p. 25.

¹⁴⁹ Yannick Haenel, *Cercle* [2007], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 275.

philosophique, est une évocation du sentiment amoureux et l'on pense ici bien sûr aux *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes (1977). Chacune des notes est annoncée par un chiffre succédé d'un tiret ; ainsi par exemple :

11 — Dans la jouissance, reçue en même temps que donnée, le corps se déplie. Ainsi est-il traversé par la parole, qui remplit et vide à la fois.¹⁵⁰

Parmi ces notes, deux sont particulièrement intéressantes qui comptent plusieurs tirets :

27 — Au début, ce sont les automatismes ; ça ne vient pas selon le désir, mais en réflexe : on se surveille ; on se jette l'un sur l'autre ; on récite des mouvements. Le désir est souvent confondu avec cette récitation. On croit que c'est ça, le désir. Mais quelque chose d'autre existe en même temps, une chose infime, le même souffle bleu qui dans les veines donne au sang une couleur d'encre. Ce souffle détourne la semence de son cours. Elle ne monte plus vers son soulagement — il la fait circuler partout à la fois. Alors la jouissance commence à exister. Non pas comme un seul bref moment de volupté, mais comme les points qui ouvrent la respiration elle-même. La jouissance existe à tous les moments de l'étreinte ; puis elle existe en dehors des étreintes. Celles-ci la révèlent — la mettent à nu.

69 — J'ai eu la sensation d'exécuter un geste sacré — celui de dévorer le sexe d'une déesse.¹⁵¹

Examinons d'abord le tiret qui succède au numéro de chaque note, avant d'entrer dans le détail du fonctionnement du tiret dans chaque section.

Le tiret, quand il succède au nombre, est employé dans le cadre de l'énumération. On observait déjà cet usage du tiret chez Raymond Roussel qui, dans *Nouvelles impressions d'Afrique*¹⁵², énumère longuement ce que « tels se demandent », « — Si valsent ou non les bouteilles de Clicquot / La soupeur dont le nez tourne au coquelicot ; » « — L'enfant qui de travers pousse dans le bassin, / S'il sera de sa mère en naissant, l'assassin ». Cependant, l'usage du tiret peut sembler redondant chez Yannick Haenel dans la mesure où il double un chiffre. Précisons en outre que ces tirets sont particulièrement longs (tirets cadratins), ce qui contribue encore à l'effet de surponctuation. Ici, il ne s'agit pas seulement d'un court tiret qui serait l'équivalent d'un point après un chiffre (ce dernier cas étant celui que l'on trouve dans les *Fragments d'un discours amoureux*) mais au contraire d'un signe singulièrement visible qui insiste peut-être sur la prise de parole que constitue chaque note. Le tiret a donc une

¹⁵⁰ Yannick Haenel, *Cercle*, op. cit., p. 277.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 281-282.

¹⁵² Raymond Roussel, *Nouvelles Impressions d'Afrique* [1932], Mise en couleur et postface de Jacques Sivan, Romainville, Al Dante, 2004.

valeur énonciative et chacune des notes est envisagée comme une locution. Le tiret initial isole également le chiffre qui le précède et lui redonne une valeur, notamment dans le cas de la note suggestivement numérotée 69, la dernière de cette longue liste qui précède un chapitre intitulé « Le beau derrière » ! Précisons que dans le cas de la note 69, le tiret qui succède le nombre 69 peut aussi être interprété comme le tiret ouvrant dans le cadre du double tiret. Mais, plus que cela, le tiret ici semble caractéristique de la « littérature nomade » évoquée par Deleuze.

En effet, pour le philosophe, « l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des « traits » qui s'effacent et se déplacent avec le trajet. »¹⁵³ Au cœur de sa langue métaphorique, le philosophe utilise la lexie « trait ». Or, Jacques Dürrenmatt évoque aussi l'« effet graphique d'un signe qui est *trait* et donc dessin plus que tous les autres, trace d'une main qui se repose ou qui *file*. »¹⁵⁴ Le tiret est « trait », « trace » et, pour évoquer le tracé de ce trait, Jacques Dürrenmatt use du verbe « filer » qui désigne ici le mouvement, le trajet de la main écrivante. Dans *Cercle*, le tiret paraît être comme les différentes étapes d'un trajet que suit le narrateur, de l'amour porté à Anna Livia à l'extase quasi-religieuse exprimée dans la note 69 (signifié par le champ lexical du sacré du dernier fragment : « sacré », « déesse »). Le tiret file d'étape en étape, jusqu'à l'orgasme. Mieux que le point, il appelle le chiffre supérieur, accompagne visuellement jusqu'à la note suivante et stipule donc la trajectoire d'une note à l'autre. Pour l'écrivain nomade, le tiret signale le passage, le « relais », diraient Deleuze et Guattari :

Même si les points déterminent les trajets, ils sont strictement subordonnés aux trajets qu'ils déterminent [...]. Le point d'eau n'est que pour être quitté, et tout point est un relais et n'existe que comme relais. Un trajet est toujours entre deux points, mais l'entre-deux a pris toute la consistance, et jouit d'une autonomie comme d'une direction propre. La vie du nomade est *intermezzo*.¹⁵⁵

Ainsi, le tiret est ce relais, cet intervalle, ce point mué en passage et construit visuellement cet entre-deux, ce plan intermédiaire caractéristique de la littérature nomade.

La note 27, après le tiret initial, présente deux autres tirets, qui sont des tirets ouvrants refermés à droite par le point final des phrases dans lesquelles ils s'insèrent.

27 — Au début, ce sont les automatismes ; ça ne vient pas selon le désir, mais en réflexe : on se surveille ; on se jette l'un sur

¹⁵³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 472.

¹⁵⁴ Jacques Dürrenmatt, « Le tiret et la virgule: notes sur la ponctuation poétique de Verlaine », art. cit., p. 306. C'est moi qui souligne.

¹⁵⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 471.

l'autre ; on récite des mouvements. Le désir est souvent confondu avec cette récitation. On croit que c'est ça, le désir. Mais quelque chose d'autre existe en même temps, une chose infime, le même souffle bleu qui dans les veines donne au sang une couleur d'encre. Ce souffle détourne la semence de son cours. Elle ne monte plus vers son soulagement – il la fait circuler partout à la fois. Alors la jouissance commence à exister. Non pas comme un seul bref moment de volupté, mais comme les points qui ouvrent la respiration elle-même. La jouissance existe à tous les moments de l'étreinte ; puis elle existe en dehors des étreintes. Celles-ci la révèlent – la mettent à nu.

Le premier tiret isole le segment phrastique « – il la fait circuler partout à la fois » qui ne fonctionne pas de manière autonome puisqu'il contient deux pronoms personnels anaphoriques : « il » qui renvoie ici au GN « Ce souffle » et « la » mis pour « la semence ». Or, la proposition détachée, isolée entre un tiret et un point final, « ne pren[d] valeur, sinon sens, que dans le rappel de ce dont [elle] se scind[e]. »¹⁵⁶ Dans *Cercle*, la mention de la « circulation » est mise en valeur par le tiret qui isole, dans l'hyperbate, le verbe « circuler ». Le mouvement ascensionnel, pourtant attendu, de la semence est « détourn[ée] de son cours », elle « ne monte plus », elle est déviée. La jouissance circule « partout à la fois » et le tiret voudrait mentionner l'interruption d'un ordre linéaire auquel se substitue une respiration nouvelle et un nouvel ordre de la parole. Ainsi,

[p]articipant d'une autre conception de l'écriture et, à travers l'écriture, d'une autre conception du sens dans le discours, le tiret note avant tout ce que les autres signes de ponctuation n'avaient pas appris à noter spécifiquement : l'empirique d'une rythmique-énonciation. La « grammaire » manifestée dans le texte par la ponctuation ne relève plus de la logique propositionnelle, elle est une grammaire discursive fondée sur le geste énonciatif, visible-lisible sur la page conçue comme manifestation rythmique totale de la parole.¹⁵⁷

Le tiret manifeste ici simultanément la déviation brutale du mouvement d'ascension de la semence et « la [nouvelle] rythmique du sujet énonciatif.»¹⁵⁸ Le sujet est en devenir d'intensités et accède à un « corps sans organe », accomplissant ainsi une « irrésistible déterritorialisation.»¹⁵⁹ Le tiret dessine la ligne de fuite deleuzienne, celle qui permet la déterritorialisation du nomade.

Le second tiret de la note 27 introduit et annonce l'épanorthose : « – la mettent à nu ». Le verbe « révéler » est en effet précisé par la locution verbale « mettre à nu ». La figure d'autocorrection introduit ici une expression figurée aux connotations fortement érotisées. En

¹⁵⁶ Éric Bordas, « Fantaisie ponctuant de tirets ponctuels dans les « Essais et Nouvelles » de 1846-1847, de Baudelaire », art. cit., p. 152.

¹⁵⁷ Gérard Dessons, « Noir et blanc, la scène graphique de l'écriture », art. cit., p. 188.

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 286.

effet, le procès « mettre à nu » poursuit la métaphore de l'étreinte et de la jouissance. En outre, le tiret semble signaler un nouvel élan de la parole du narrateur qui va « mettre à nu », dans les notes suivantes, le processus de la jouissance. Le signe de ponctuation constitue donc une scission au cœur de l'énumération et annonce les notes suivantes (27 à 69) qui, kaléidoscopiques, donnent chacune une image de la jouissance. Ce tiret possède aussi une fonction clausulaire, dans la mesure où il achève le premier mouvement que constituent les notes 1 à 27.

Venons-en maintenant à la note 69 qui interrompt le rôle conféré jusqu'alors aux tirets qui succèdent aux chiffres dans l'énumération et vient complexifier encore l'usage qui est fait du signe.

69 — J'ai eu la sensation d'exécuter un geste sacré – celui de
dévorer le sexe d'une déesse.¹⁶⁰

Le tiret initial est très vite suivi par un nouveau tiret, certes plus court. Malgré cette différence de longueur du tiret, nous pouvons dire que nous sommes face à un double tiret dans lequel la proposition – pourtant principale – est insérée. Cette mise entre tirets parenthétiques de la proposition principale bouleverse l'ordre de la phrase. En effet, une phrase est agrammaticale si elle s'ouvre sur une parenthèse. Le renversement de l'ordre syntagmatique (qui imposerait d'insérer les parenthèses au cœur du discours et non à sa lisière) oblige à relire l'ensemble de la note sans en rien omettre. Ainsi lisons-nous: « 69¹⁶¹ — J'ai eu la sensation d'exécuter un geste sacré – celui de dévorer le sexe d'une déesse. » L'énoncé débiterait donc par « 69 » et ce nombre vaudrait à lui seul phrase nominale, qui serait isolée devant un tiret appositif à « effet-image ».¹⁶² Cette hypothèse peut être confirmée, bien-sûr, par le graphisme des chiffres 6 et 9 aux pouvoirs mimétiques. Ainsi, selon cette hypothèse, le tiret mettrait en valeur, non sans humour, ce « 69 ».

Mais, si l'on confère au tiret le seul rôle de « tiret oratoire qui soutient l'énumération »¹⁶³, alors le deuxième tiret aurait une valeur appositive et isolerait le constituant « – celui de dévorer le sexe d'une déesse. » La valeur poétique de ce segment est inscrite dans son rythme d'alexandrin libéré. En effet, si le -e final de « sexe » était prononcé comme un -e muet (bien qu'il soit placé devant une consonne), c'est-à-dire si l'on optait pour

¹⁶⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 281-282.

¹⁶¹ Je souligne.

¹⁶² Jacques Dürrenmatt, « Le tiret et la virgule : notes sur la ponctuation poétique de Verlaine », art. cit., p. 305.

¹⁶³ *Idem*.

une lecture anglo-saxonne du mot « *sex* », alors nous aurions un alexandrin bien balancé 6/6 : « celui de dévorer/ le *sex(e)* d'une déess(e) ». La proposition principale se décomposerait, toujours selon le principe d'une prononciation actuelle et orale, selon le rythme suivant: 6/ 8 (« J'ai eu la sensation/ d'exécuter un gest(e) sacré ». Cette scansion de la note peut être pertinente si l'on considère que le tiret est aussi le signe qui, au fil de l'énumération, construit un ensemble de strophes comme il le fait dans les chansons où les prises de liberté quant à la diction sont autorisées.

L'énumération s'achève donc sur une note à la fois humoristique et poétique qui semble adresser un pied de nez rimbaldien à la jouissance divine. Le tiret est le lieu de manifestation du potache, qui sape de l'intérieur le sublime du propos. À nouveau, le tiret serait donc le lieu d'émergence de la multiplicité dans la phrase (multiplicité des registres et des significations). En ce sens, l'usage du tiret par nos contemporains serait justifié par la multiplication de plans superposables par une volonté de faire naître des « plateaux », au sens deleuzien. Éric Bordas évoquait déjà dans « Fantaisie ponctuante de tirets ponctuels dans les “Essais et nouvelles” de 1846-1847 de Baudelaire » la capacité du tiret à composer le texte non plus selon une linéarité syntagmatique mais selon une disposition tabulaire. « La prose, écrit-il, s'ouvre sur un déroulement non plus linéaire, mais quasi tabulaire, qui substitue à la combinaison transitive des syntagmes une combinatoire exponentielle des paradigmes »¹⁶⁴.

Cette disposition « quasi-tabulaire » dont parle Éric Bordas évoque le domaine des mathématiques et ce qui est disposé en tables, en tableaux. En géomorphologie, l'adjectif « tabulaire » signifie « [en parlant de relief, de structure], [ce q]ui est caractérisé par la prédominance de *plateaux* à surfaces relativement horizontales »¹⁶⁵. Du domaine mathématique où l'on parle de « table », à celui de la géologie où l'on parle de « plateaux », on voit que la proposition d'Éric Bordas, selon laquelle le tiret ouvre dans le texte les « combinatoires exponentielles des paradigmes », est particulièrement juste lorsque l'on se penche sur un corpus de textes contemporains.

Le tiret, pour résumer, serait le lieu de l'émergence des plateaux, ces zones qui ne sont pas « séparables des vaches qui les peuplent, et qui sont aussi les nuages du ciel »¹⁶⁶, qui définissent fondamentalement une écriture nomade et rhizomatique. Le tiret serait, au cœur de

¹⁶⁴ Éric Bordas, « Fantaisie ponctuante de tirets ponctuels dans les « Essais § nouvelles » de 1846-1847 de Baudelaire », art. cit., p. 147.

¹⁶⁵ *Le Trésor de la Langue Française* en ligne. Je souligne.

¹⁶⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op.cit., p. 34.

la phrase contemporaine, le lieu de la réalisation de ce que Deleuze et Guattari appelaient de leurs vœux :

Écrire à n, n-1, écrire par slogans : faites rhizome et pas racine, ne plantez jamais ! Ne semez pas, piquez ! Ne soyez pas un ni multiple, soyez des multiplicités ! *Faites la ligne et jamais le point ! La vitesse transforme le point en ligne ! Soyez rapide même sur place ! Ligne de chance, lignes de hanches, lignes de fuite !...*¹⁶⁷

Ce bref parcours dans les pratiques contemporaines du tiret dévoile les potentialités multiples de ce signe noir. Jouant de son graphisme, il fait tenir le texte dont il est la « couture apparente » dans le dernier texte publié de Federman où la lisibilité, davantage que dans ses œuvres antérieures, est recherchée. Dans un texte qui évoque la fin des corps, le message doit répondre à un principe de lisibilité avant la disparition de l'écrivain. Le tiret renforce dès lors les articulations discursives ; le tiret donne corps à une parole urgente.

Cet usage du tiret est tout à fait atypique dans la littérature contemporaine, où il sert plutôt à ouvrir le texte à une multiplicité énonciative, thématique, visuelle. Dès lors, il empêche un processus de lecture uniquement linéaire, inventant ainsi la « littérature nomade », définie comme une littérature de la vitesse et du déplacement, comme une littérature qui explore simultanément différents territoires connectés en rhizomes. L'invention de cette littérature visuellement rhizomatique, qui ne répond plus à un principe de linéarité, complexifie le texte et fait émerger parfois une multiplicité de sens.

Dans le corpus Minuit, le tiret n'apparaît que ponctuellement, ce qui ne permet pas de confirmer qu'il puisse être un signe générationnel, comme j'en ai fait l'hypothèse plus haut. Certes, on relève bien quelques occurrences du tiret, notamment chez Éric Chevillard (j'en ai étudié un exemple) et Laurent Mauvignier (j'y reviendrai dans le dernier chapitre de cette thèse). Dans *Insoupçonnable* de Tanguy Viel ne figure aucun tiret – la virgule est le signe le plus fréquemment utilisé – et dans *Rosie Carpe* de Marie NDiaye, le tiret sert dans la plupart des cas à introduire les répliques des dialogues. Dans ce dernier roman, le tiret double est rare. Cette raréfaction du tiret dans le corpus signifie-t-elle que les romanciers Minuit se définissent « contre » une littérature de la mode et de la tendance ? Est-elle le symptôme d'une forme de conservatisme littéraire qui, se refusant à construire des *lignes de fuite* multiples, privilégierait

¹⁶⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Rhizome », *Mille plateaux*, op. cit., p. 36. Je souligne.

La question de la vitesse semble avoir partie liée avec le tiret. C'est déjà ce que Gérard Dessons, dans « Noir et blanc, la scène graphique de l'écriture » (art. cit., p. 185) évoquait : « la pensée doit être rapportée à la notion de vitesse, écrivait-il. (...) Une vitesse qui ne ressortit pas à l'ordre physique, mais à l'ordre linguistique. La vitesse est celle d'un sujet. »

la linéarité et la production de la lisibilité ? Ou, au contraire, un usage modéré du tiret permet-il à Laurent Mauvignier et Éric Chevillard d'en faire un véritable *trait* de style¹⁶⁸ ? Je tenterai de répondre à ces interrogations en m'intéressant à l'usage que fait Éric Laurent des parenthèses.

En effet, si les parenthèses n'ont pas le même graphisme que le tiret, elles ont une fonction comparable à celle du tiret double puisqu'elles enrichissent le texte d'une strate discursive qui s'ajoute au discours initial, complexifiant ainsi le processus d'élaboration du sens. De surcroît, les parenthèses chez Éric Laurent sont souvent renforcées par les doubles tirets dans un système d'enchâssement parenthétique.

D. Double tiret et parenthèses dans *Renaissance italienne* d'Éric Laurent : complexification du discours romanesque et clin d'œil à Proust

Il peut paraître curieux d'achever ce panorama des différentes pratiques contemporaines du tiret par l'étude du double tiret et des parenthèses chez Éric Laurent. En effet, le double tiret ne fonctionne pas comme le tiret simple. Pourtant, double ou simple, il relève toujours de cette volonté auctoriale de tracer une ligne et de donner à voir le (ou les) traits. C'est la raison pour laquelle le double tiret m'intéresse ici.

Or, le double tiret est le plus souvent associé par les grammaires aux parenthèses dans la mesure où ils sont deux signes de ponctuation forte et signalent un décrochement, syntaxique et énonciatif. Le tiret double, selon M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, « joue le même rôle que les parenthèses ; il sert à isoler dans un texte un élément (mot, groupe de mots, phrase) introduisant une réflexion incidente, un commentaire, etc. »¹⁶⁹ Selon Sabine Boucheron, le tiret double et la parenthèse « fonctionnent (presque) de façon similaire » :

Ouvrir une parenthèse – ou tracer un tiret – qu'il faudra refermer, c'est creuser, dans l'énoncé qui en est le cadre, un autre lieu, une scène, un ailleurs discursif. L'opération de décrochement que dessinent nos deux signes doubles, implique un décalage, un dénivelé ou plutôt une

¹⁶⁸ Pour une réponse à ces questions, voir dans cette thèse chapitre 3, III, B, « Laurent Mauvignier et sa palette de blancs ».

¹⁶⁹ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 97.

sorte d'épaississement (de dédoublement) du fil de l'énoncé, de double voie, de double voix également !¹⁷⁰

Considérant donc le tiret double et la parenthèse comme des signes quasiment équivalents, j'ai choisi d'étendre l'étude du tiret simple et double dans la littérature *Tel-Quelienne* et contemporaine par l'analyse du tiret double et des parenthèses chez Éric Laurent.

Cependant, je montrerai que ces deux signes ne fonctionnent pas de manière strictement identique dans la prose laurentienne. En effet, le graphisme de la parenthèse permet à Éric Laurent de rendre hommage, de façon visible, à son prédécesseur qui avait créé cette

écriture sur le fil, en dangereux équilibre, sans cesse déstabilisée. Espace d'un conflit entre éclatement et unité qui menace à tout moment son intégrité et son équilibre, la phrase témoigne non pas de la continuité prônée dans *Le Temps retrouvé* mais de la difficulté d'une telle continuité, qui doit être sans cesse reconstruite [...], ou plutôt ici, d'un point de vue syntaxique, recousue. C'est très précisément la fonction des parenthèses que de tisser dans le dessin même du texte cette impossible continuité¹⁷¹.

Par la configuration nouvelle d'une écriture qui multiplie à outrance la discontinuité, Éric Laurent contourne une écriture stéréotypée du sentiment amoureux.

1) Une entrée progressive des parenthèses et du double tiret dans l'écriture laurentienne

La pratique de la parenthèse et du tiret double chez Éric Laurent a évolué au fil des textes qu'il a publiés. Son premier roman, *Coup de foudre*, écrit en 1995, est un roman visuellement aéré par l'usage du blanc typographique, un texte bref (124 pages) rythmé par des paragraphes courts eux-aussi (ils s'étendent sur une page au maximum et peuvent être réduits à une onomatopée : « Bilipbilip. »¹⁷²). Ici, l'auteur n'a utilisé aucun tiret double et aucune parenthèse. À première vue en effet, la narration évolue de manière dynamique, au fil des nombreuses actions du personnage de Chester, rapportées au passé simple. Cependant, les

¹⁷⁰ Sabine Pétilion-Boucheron, « Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiter les mots », dans Jacques Dürrenmatt (dir.), *La Ponctuation, La Licorne*, n° 52, Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme, 2000, p. 179-187, ici p. 180.

¹⁷¹ Isabelle Serça, *Les Coutures apparentes de la Recherche, Proust et la ponctuation*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 212.

¹⁷² Éric Laurent, *Coup de foudre*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 17.

actions du personnage sont systématiquement placées sous le signe d'un ratage burlesque. Prenons-en quelques exemples au hasard :

Bravant la pression de l'eau, Chester introduisit son index dans le conduit : le geyser se mua en un jet éventail. Mais qu'est-ce que vous foutez ? ¹⁷³

Au troisième étage, l'un de ses souliers dérapa. De quatre à quatre, sa descente passa de huit à huit, chaque rebond ajoutant à sa chute un surcroît de célérité. ¹⁷⁴

Bravant l'écriteau « hors service », un colporteur se présenta chez lui un matin. Chester achevait de prendre son petit déjeuner. Il lui acheta néanmoins un calendrier. C'est peint avec la bouche ? Non avec les pieds. Ah bon j'aurais pourtant juré remarquez sans vouloir vous offenser c'est un peu le même style. ¹⁷⁵

L'anti-héros de ce roman est véritablement un être « hors service » qui multiplie les actions insensées. Le passé simple, dès lors, ne relate plus qu'une suite linéaire et chronologique d'actions loufoques – on pense ici à l'esthétique d'Éric Chevillard, et plus spécifiquement au personnage de *Dino Egger* placé sous le signe de sa propre inexistence. Le passé simple est utilisé ironiquement et contamine les verbes imparfaits : « Il plut. Il fit nuit. Ça fit mal. », lit-on p. 105. Ici, « la délimitation inhérente au passé simple entre en contradiction avec l'absence de limites marquées dans le verbe. » ¹⁷⁶ L'usage excessif du passé simple vient donc souligner un surplus d'actions et cache mal le vide existentiel d'un personnage errant – et l'on pense alors à Jean-Philippe Toussaint et à son personnage de « Monsieur ». Dans *Coup de foudre*, tout concourt à faire comme si le récit était soumis à une efficacité de la parole propre à signifier la rapidité des nombreuses – et inefficaces – actions de Chester ; dans ce cadre, tirets doubles et parenthèses ne feraient que ralentir le rythme du récit.

Dès son deuxième roman, paru en 1996, *Les Atomiques*, Éric Laurent recourt au tiret double et aux parenthèses, et cette pratique devient particulièrement fréquente dans le roman *Ne pas toucher* (2002), paru juste avant la trilogie sentimentale : *À la fin* (2004), *Clara Stern* (2005) et *Renaissance italienne* (2008), où ces signes de ponctuation abondent. Tiret double et parenthèses, entrés progressivement dans une pratique stylistique de la ponctuation, correspondent sans doute à une nouvelle volonté esthétique, à un nouveau projet littéraire que je voudrais définir. En effet, leur apparition dans la prose correspond à la tentation auctoriale

¹⁷³ Éric Laurent, *Coup de foudre*, op. cit., p. 14.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 92-93.

¹⁷⁶ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 304.

paradoxe de rendre plus foisonnant et en cela plus complexe et moins lisible le roman. Il s'agit donc de comprendre les enjeux de cette opacification de la narration.

2) Les parenthèses et le tiret double comme manifestation d'une « régularité structurelle de l'ordre du non-un »¹⁷⁷

Afin de comprendre pourquoi parenthèses et tirets doubles envahissent progressivement les textes d'Éric Laurent, prenons un exemple extrait de *Ne pas toucher*. Le titre est une formelle interdiction, composée d'un infinitif à valeur injonctive précédé de la négation, qui condense à lui seul la situation intenable dans laquelle se trouve le personnage de Clovis Baccara, chargé de veiller Amarillys, la divine épouse d'Oscar Lux, pendant que ce-dernier est en garde à vue. En fait, le lecteur apprend dès le premier chapitre, grâce à une prolepse, que Clovis *a touché* à une femme non nommée avec qui il vient de passer la nuit :

Ayant grossièrement arrangé en chignon sa chevelure, elle ramènera dans un mouvement de pudeur le drap par-dessus ses seins nus, le glissera sous l'une puis l'autre de ses aisselles afin de l'y maintenir et appellera un certain Clovis. Des pas sourds se feront aussitôt entendre de la salle de bains.¹⁷⁸

Dans le deuxième chapitre, le narrateur dresse un portrait de l'homme, désigné par le pronom « il ». À la fin du chapitre, celui-ci informe Amarillys qu'il ne la reverra plus :

(...) Puis, faisant tourner son trousseau de clefs autour de son index, il sortit en souriant, tu n'auras qu'à tirer la porte derrière toi lorsque tu partiras.

(C'est que depuis toujours, depuis vingt ans plus exactement (depuis ses vingt ans donc), les femmes ne demeuraient jamais bien longtemps chez Clovis Baccara, pas beaucoup plus longtemps, à la vérité, que celle, lusitanienne, hydrique et velue, dite de ménage, qui, chaque lundi et chaque vendredi après-midi, consacrait là quatre heures à lessiver le linge, le repasser, le plier et le ranger, à changer la literie, encaustiquer le parquet, lustrer toutes les faïences, fourbir la robinetterie, aspirer la poussière, racler le calcaire et nettoyer les vitres. C'est d'ailleurs selon une même fréquence bihebdomadaire (le mardi et le samedi soir en règle générale) qu'il les recevait les unes après les autres, ces femmes, quoique parfois (quand prodigieusement exaspéré, son désir l'inclinait à ce genre de configuration érotique) par deux (principalement, en ce cas, les jumelles Humpalott – ce qui, d'une certaine manière, revenait à n'en recevoir qu'une (une certes, mais laquelle ! l'espèce de femme *deux-en-un* (comme on le dit d'un produit d'entretien condensant deux propriétés) qu'elles formaient incarnant en effet une figure assez proche de l'amante rêvée : celle qui, de par le déploiement de son corps et la prodigalité de ses caresses dans le commerce charnel, vous semble comme multiple et, partant, ubiquiste)), et rarement à plusieurs reprises, hormis, mais

¹⁷⁷ L'expression est de Jacqueline Authier-Revuz.

¹⁷⁸ Éric Laurent, *Coup de foudre*, op. cit., p. 12.

alors de loin en loin, quatre ou cinq d'entre elles (dont les jumelles de nouveau) pour leurs décidément inégalables prouesses en l'art d'aimer, et que, pour certaines – et les susdites en étaient une fois de plus –, lorsque lui faisait défaut la volonté ou l'énergie de séduire, ou le temps, ou tout simplement lorsque son goût du moment le portait à ce type d'échanges (ceux qu'on entretient avec un corps qui se donne ou un corps qui se vend étant très différents l'un de l'autre – disons même, pour schématiser, qu'il y en a dans le premier cas, et dans le second pas), il lui arrivait, comme avec la femme de ménage encore (mais beaucoup plus grassement il va sans dire), de rémunérer pour leurs service.)¹⁷⁹

Dans ce passage, les parenthèses sont multiples. Le paragraphe, qui est le dernier du chapitre, est tout entier placé entre parenthèses. Or, le décrochement syntaxique de l'ensemble du paragraphe pose d'emblée un certain nombre de problèmes interprétatifs.

Dans un premier temps, la phrase complète décrochée peut être analysée comme une proposition incidente, appelée par Claire Blanche-Benveniste une « parenthèse ». Il s'agit d'un énoncé dans lequel le narrateur change de plan énonciatif pour faire des commentaires, des remarques, des réflexions, destinées au lecteur. Ici, le narrateur omniscient apporte des précisions sur le passé du personnage et son rapport avec les femmes, dans un discours fortement modalisé comme le soulignent par exemple l'épanorthose « depuis vingt ans plus exactement » ou la locution adverbiale « à la vérité ». En outre, la présence d'un narrataire est postulée par le pronom « on ».

La proposition incidente est définie comme une phrase syntaxiquement autonome par rapport à l'énoncé insérant. Certes, la construction anaphorique « c'est que » indique l'interdépendance de l'énoncé entre parenthèses à l'énoncé insérant : « Puis, faisant tourner son trousseau de clé... ». Cependant, cette incidente étant rejetée à la fin de l'énoncé insérant, « elle apparaît comme une phrase indépendante ou peu s'en faut »¹⁸⁰. De plus, le rejet de la parenthèse au début du nouveau paragraphe et la majuscule qui l'inaugure – puisque la phrase insérante s'achève paradoxalement sur un point – renforcent son autonomie syntaxique. Or, si la phrase extraite apparaît comme indépendante de l'énoncé insérant, pourquoi continuer à la mettre entre parenthèses ? Sabine Boucheron-Pétilion précise que ce cas où les éléments extraits (c'est-à-dire syntaxiquement liés à la phrase insérante) fonctionnent pourtant selon leurs propres modalités est rare. C'est pourtant bien un cas similaire que nous lisons chez Éric Laurent.

¹⁷⁹ Éric Laurent, *Coup de foudre*, op. cit., p. 17-18.

¹⁸⁰ Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993, p. 499. Cité par Sabine Pétilion-Boucheron, *Les Détours de la langue, étude sur la parenthèse et le tiret double*, op. cit., p. 180.

L'élément décroché apparaît alors comme une sorte d'*aparté* par rapport à la ligne droite de l'assertion [ici, du récit]. Dans ce cas, l'énonciation distincte, la « modalité autre » s'en va « à la traverse », c'est-à-dire de côté, créant ainsi un nouveau ramage du dire. Ici, l'espace du décroché est un lieu à part, un lieu affectif et problématique, qui bénéficie d'une forte « densité modalisatrice. »¹⁸¹ [...]

L'opération de décrochement instaure (...) un espace majeur – et non pas une impasse – à partir duquel on peut observer les non-coïncidences du dire décrites par J. Authier. Il ne s'agit pas d'un « non-lieu », il s'agit au contraire d'un lieu qui confirme la raison d'être d'« un accord sur le fait de *ne pas* considérer les "hétérogènes ruptures sur le fil" comme de simples *scories*, ratés, bavures, défauts, fautes, déchets, etc., de la performance, mais au contraire de les assigner, dans leur apparente irrégularité, à une *régularité structurelle* d'un autre ordre, régularité qui est de l'ordre du non-un ». ¹⁸²

L'analyse du décrochement parenthétique par Jacqueline Authier-Revuz, citée par S. Boucheron-Pétillon, est particulièrement intéressante pour l'étude du texte d'Éric Laurent. En effet, celui-ci aborde la question du « non-un » par l'évocation des sœurs jumelles Humpalott. Sur le plan sonore, le nom « Humpalott » fait entendre [ẽpalɔt] et il serait donc possible de le lire ainsi : « un pas l'aut'[r] ». Plus généralement, dans le lieu de la parenthèse, apparaissent le double et la gémellité. Le texte s'offre entre parenthèses pour matérialiser son hybridité tandis qu'une série de parenthèses imbriquées reviennent, non sans ironie, sur les personnages des sœurs jumelles.

Ainsi, au centre du passage, le groupe prépositionnel « par deux » est coïncé entre deux parenthèses, l'une fermante et l'autre ouvrante, et sert d'énoncé insérant à une triple imbrication de parenthèses, complexifiée encore par l'usage d'un tiret ouvrant, non refermé (ou plutôt étrangement fermé par une parenthèse ouvrante). Compte tenu du jeu des enchaînements, la parenthèse ouverte juste après « par deux » est refermée en même temps que celle ouverte par « (une certes, mais laquelle ! [...]) », ce qui donne lieu à la succession de deux parenthèses fermantes « [...] ubiquiste)) », juste après l'occurrence du l'adjectif « ubiquiste ». Il s'agit donc bien de multiplier les parenthèses et de construire un discours pluriel qui se développe dans le multiple. Le discours se construit à plusieurs endroits en même temps et la parenthèse comme les tirets signalent cette démultiplication des différents lieux que le discours voudrait habiter. Dans la seconde moitié du passage, l'omniprésence des

¹⁸¹ Sabine Boucheron-Pétillon, *Les Détours de la langue, étude sur la parenthèse et le tiret double*, op. cit., p. 270.

¹⁸² Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité et ruptures, quelques repères », dans Herman Parret (dir.), *Le sens et ses hétérogénéités*, Paris, CNRS, 1991, p. 48. Cité par Sabine Boucheron-Pétillon, *Les Détours de la langue, étude sur la parenthèse et le tiret double*, op. cit., p. 276-277.

jumelles entre parenthèses « (dont les jumelles de nouveau) » et entre tirets doubles¹⁸³ « – et les susdites en étaient une fois de plus – » vient complexifier et déconstruire un texte qui échappe à toute forme de minimalisme pour au contraire foisonner.

Le passage est d'ailleurs placé intégralement sous le signe du duel : la femme de ménage vient deux fois par semaine, et Clovis ramène des femmes chez lui à la même fréquence. Le nombre « vingt », comportant lui-même le chiffre 2, est répété à deux reprises. Enfin, les doubles virgules, que Nina Catach et Isabelle Serça rapprochent des parenthèses¹⁸⁴, permettent d'ouvrir de nouveaux espaces discursifs dans lesquels des précisions sont encore apportées (« , à la vérité, »). L'ensemble du passage développe une esthétique du *deux-en-un*, terme dont il est d'ailleurs fait mention, par les italiques, dans le passage. Il s'agit pour Éric Laurent de multiplier les strates textuelles : au discours narratif se superposent des commentaires métadiscursifs qui multiplient les précisions anodines, les listes, les propos décousus.

Cependant, cette analyse de la parenthèse comme lieu d'émergence du multiple n'est pas suffisante. En effet, Éric Laurent ne cesse d'imbriquer la narration à des commentaires – parfois métadiscursifs – du narrateur. Ce phénomène s'observe à différents endroits de sa prose, y compris quand le texte ne présente pas de parenthèses. Ainsi, il n'existe pas de rupture énonciative franche entre ce qui est détaché par les parenthèses et ce qui constitue le corps du texte. D'ailleurs, il n'est pas évident que le passage que j'ai étudié puisse être qualifié de « commentaire ». Il s'agit plutôt de ce qu'Isabelle Serça observe chez Proust : les parenthèses seraient une forme d'expansion hyperbatique de ce qui précède. Mon analyse demeure donc à ce stade incomplète, et il faudrait justifier davantage la mise entre parenthèses de l'ensemble du paragraphe que nous étudions.

3) Les parenthèses et le tiret double : signes de la digression et clin d'œil à la phrase proustienne

Dans un deuxième temps de l'analyse, le paragraphe intégralement placé entre parenthèses pourrait être considéré comme une parenthèse, au sens rhétorique du terme.

¹⁸³ Isabelle Serça propose de considérer la différence entre tirets doubles et parenthèses en termes de « poids énonciatif » : « les parenthèses introduiraient une rupture énonciative plus nette que celles qu'opèrent les tirets. On pourrait ainsi poser un *continuum* sur lequel le tiret double vient s'inscrire entre la double virgule et les parenthèses. Les tirets, qui seraient de grosses virgules, marqueraient alors un décalage propre au locuteur alors que les parenthèses signaleraient un changement d'instance, avec une rupture énonciative franche. », dans *Les coutures apparentes de "La Recherche", Proust et la ponctuation*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 100-101.

¹⁸⁴ Nina Catach, *La Ponctuation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 73.

Compte-tenu de son caractère métadiscursif et du peu d'informations essentielles qu'il apporte au récit (construisant notamment un hasardeux parallèle entre les femmes de ménage et les femmes séduites), nous pourrions considérer qu'il est une parenthèse rhétorique, c'est-à-dire une digression. Dans ce cas, le signe typographique de la parenthèse, qui enferme le paragraphe, viendrait souligner cette parenthèse rhétorique et pourrait parfaitement être supprimé. Or, ce soulignement visuel de la parenthèse rhétorique est un pied de nez ironique à la tradition rhétorique. Quintilien par exemple jugeait bon d'éviter de recourir à cette figure :

La parenthèse aussi, dont se servent souvent orateurs et historiens, et qui consiste dans l'insertion d'une pensée au milieu d'un développement, gêne ordinairement l'intelligence [d'un passage], à moins d'être courte.¹⁸⁵

L'ampleur de la parenthèse qu'ouvre Éric Laurent ainsi que la confusion des multiples enchâssements contreviennent au respect de la mesure et de l'ordre prônés par la rhétorique.

En fait, il semblerait qu'Éric Laurent inscrive son travail dans une filiation proustienne, et c'est pourquoi l'analyse proposée par Isabelle Serça de l'usage que fait Proust des parenthèses paraît tout à fait à même d'éclairer mon objet.

S'inspirant des travaux de Susan Suleiman, qui considère que la « séquence parenthétique » est « un fragment textuel indépendant inséré entre deux moments contigus de la séquence, qui interrompt son déroulement et constitue un bloc isolé dans la narration »¹⁸⁶, Isabelle Serça observe chez Proust des « digressions de type narratif » [qui] « font des sauts en avant ou en arrière dans le temps de l'histoire, autrement dit [...] des prolepses ou des analepses. »¹⁸⁷ Ainsi, ces parenthèses phrastiques rejoignent-elles les « parenthèses séquentielles que sont les digressions »¹⁸⁸.

Or, Éric Laurent emprunte à Proust ces parenthèses rhétoriques qui, au lieu d'inscrire le récit dans une progression linéaire, « permettent d'écrire sur plusieurs lignes à la fois »¹⁸⁹. Il s'agit, dans les parenthèses qui sont des « ajouts en étendue », de « tout dire »¹⁹⁰ sur les jumelles et la sexualité du personnage. Cependant, à la différence de Proust, É. Laurent

¹⁸⁵ Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 2, 15. Cité par Isabelle Serça, dans *Les Coutures apparentes de "La Recherche"*, op. cit., p. 46.

¹⁸⁶ S. Suleiman, « The parenthetical function in *À la recherche du temps perdu* », Publications of the Modern Language Association of America (P.M.L.A.), vol. 92, n° 3, mai 1977, p. 485-470, ici p. 460. Cité par Isabelle Serça, dans *Les Coutures apparentes de "La Recherche"*, op. cit., p. 138.

¹⁸⁷ Isabelle Serça, *Les Coutures apparentes de "La Recherche"*, op. cit., p. 142.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 148.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 173.

¹⁹⁰ *Idem.*

inscrit son écriture dans la répétition et, de parenthèse en parenthèse, le texte ne progresse plus, comme le montre le retour systématique des jumelles : « les jumelles Humpalott », puis « dont les jumelles de nouveau », puis « – et les susdites en étaient une fois de plus – ». La parenthèse (ou le tiret double) devient donc le lieu d'un ressassement, d'un piétinement du discours.

Alors que les parenthèses proustiennes sont le lieu spécifique d'une « rétrospection » où le continu et le discontinu de la mémoire s'entremêlent, les enjeux des parenthèses, chez Éric Laurent, ne sont pas les mêmes. Ponctuellement, nous trouvons des parenthèses ou des tirets doubles qui sont de véritables hommages à Proust parce qu'il y est question de la réminiscence et de la construction lacunaire de la mémoire :

Je dormis mal au cours de cette première nuit, ainsi qu'il en est souvent lorsque nous nous trouvons dans une chambre nouvelle, comme si le moi que nous revêtions dans le sommeil, ce moi dont nous ignorons tout ou presque (car ce ne sont pas les quelques éléments que nous possédons de lui – ces images fragmentaires et éphémères que déposent chaque matin en nous les rêves que nous venons de faire – qui nous permettent d'en saisir la personnalité, si tant est, cela dit, qu'il en ait une bien définie, l'extrême variété des situations que ces images mettent en scène invitant plutôt à penser que chaque nuit le voit épouser une forme différente, au point qu'il nous est, en définitive, tout aussi, et peut-être même davantage, étranger qu'autrui), comme si ce moi nocturne, disais-je, était lui aussi sensible à tout changement de lieu, laissant supposer par-là que, à l'instar de notre moi conscient, lui non plus ne serait pas dénué d'habitudes, mais qu'il aurait également une façon bien particulière d'agir et de se comporter dans un certain cadre par rapport à lui, en fonction de lui.¹⁹¹

Cependant, les parenthèses sont aussi le lieu du détournement de l'expérience proustienne de la réminiscence, l'espace d'un clin d'œil amusé et ironique à son prédécesseur :

Pour lacunaire et confuse que fût la mémoire qu'il conservait de ses jeunes années (et cela moins en raison de leur éloignement dans le passé ou d'une volonté de les refouler, que de l'obscurité dont les avait recouvertes à l'époque un usage précoce et immodéré de stupéfiants et autres psychotropes – cette mémoire approximative n'était donc, paradoxalement, qu'une forme aiguë de précision mnésique), tout avait commencé, il s'en souvenait bien, place du Château-Rouge, dans une brasserie qu'il fréquentait souvent en ce temps-là afin d'y contacter ses dealers réguliers.¹⁹²

¹⁹¹ Éric Laurent, *Renaissance italienne*, op. cit., p. 69. Dans cet exemple, le double tiret fonctionne « comme des parenthèses du second degré », selon l'expression de Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 1991, p. 340.

¹⁹² Éric Laurent, *Ne pas toucher*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 25-26.

Enfin, la parenthèse peut apparaître comme un clin d’œil stylistique à Proust et à ses longues phrases, et ce quel que soit le contenu thématique des parenthèses. Dans le passage qui m’a occupée plus haut, la digression narrative parenthétique concernant les pratiques sexuelles de Clovis est paradoxalement soulignée. Elle est fondamentale dans l’économie du récit puisqu’elle permet de donner de Clovis une image de séducteur. Or, toute l’intrigue prend appui sur cette parenthèse narrative : comment un homme si épris de sexe va-t-il pouvoir résister à la femme mannequin de son ami Oscar Lux ? On voit ici le caractère badin des parenthèses laurentiennes, dont les thèmes n’ont rien à voir avec les préoccupations proustiennes.

Cependant, É. Laurent semble saluer la langue de son prédécesseur et, dans cette perspective, les parenthèses, en tant que signe typographique et visuel, dessinent sur la page l’œil qui se plisse avant de cligner, dans une logique de ponctuation propre aux *smileys*. Les *smileys*, signes de ponctuation qui figurent, par la représentation schématique d’un visage, l’émotion du locuteur, usent habituellement de la parenthèse fermante pour esquisser une bouche souriante : ;-) (point-virgule, tiret, parenthèse fermante). Chez Éric Laurent, le graphisme de la parenthèse adresse à Proust autant de clins d’œil. La parenthèse est, plus encore que le tiret double, clins d’œil au lecteur et clins d’œil à Proust.

Un style-Minuit en miroir de la production contemporaine

En définitive, la prose romanesque d’Éric Laurent suit le mouvement de la littérature contemporaine qui fait entrer le multiple et le non-un dans le texte. Éric Laurent radicalise même ce processus de démultiplication des strates discursives à grands renforts de doubles tirets mais aussi de parenthèses, enchâssées à perte de vue pour adresser un coup d’œil ironique quoiqu’admiratif à une époque antérieure de la littérature. Un style-Minuit ne se définit donc pas *contre* des propositions stylistiques contemporaines : la prose d’Éric Laurent atteste une tentation contemporaine pour les procédés stylistiques qui mettent à mal un déchiffrement immédiat du texte et la parenthèse, en tant que digression rhétorique, contribue à cette opacification textuelle. Enfin, cette analyse rappelle à quel point un style-Minuit doit être pensé dans une perspective diachronique qui révèle les filiations et les héritages intégrés et détournés par les romanciers de cette maison d’édition.

III. Une ponctuation de page éclatée, de Claude Simon à Patrick Bouvet et Éric Chevillard

Lorsque paraît, en 1997, *Le Jardin des plantes*, Claude Simon est un écrivain emblématique des Éditions de Minuit, où il achève sa carrière d'écrivain. C'est peut-être le poids de l'écrivain Prix Nobel qui a permis à ce texte d'être édité dans cette maison, alors que le catalogue se compose cette année-là de romans qui ne recourent pas à l'illisibilité matérielle. Le texte de Simon, qui cherche à construire une œuvre graphique et visuelle, qui n'est plus seulement un texte, se distingue radicalement des productions romanesques publiées cette même année : *Au plafond*, d'Éric Chevillard, *Un an*, de Jean Echenoz, *Les Évadés*, de Christian Gailly, *Liquider*, d'Éric Laurent, *Le Pique-nique*, de Christian Oster, *Montparnasse reçoit*, d'Yves Ravey et *Les Très riches heures*, de Jean Rouaud. La proposition simonienne, si elle peut étonner dans une perspective synchronique, étonne aussi sur le plan diachronique. En effet, elle rompt avec le mouvement de renarrativisation impulsé par l'éditeur lui-même et demeure une expérimentation sans suite.

Alors que la proposition stylistique de Claude Simon aurait pu être immédiatement une source d'inspiration pour les écrivains de la maison d'édition, c'est dans le catalogue des Éditions de l'Olivier qu'est publié, en 2000, *Schot* de Patrick Bouvet. Dans ce texte visuel, l'écrivain, par ailleurs plasticien, renouvelle le dispositif simonien. D'un texte à l'autre, une spatialisation du texte ordonne une nouvelle vision des corps, tour à tour démembrés ou érotisés. L'éclatement textuel figure des corps contemporains meurtris. Certes, l'écriture se fait aussi charnelle chez Laurent Mauvignier. Dans le roman *Dans la foule*, par exemple, le corps de Francesco manifeste violemment sa présence à Tana alors qu'il est devenu cadavre (voir le chapitre IV). Le corps, dans son surgissement violent, évoque l'esthétique simonienne. Cependant, le dispositif visuel simonien n'est pas réactualisé dans le catalogue Minuit entre 1999 et 2009. Dans *Le Vaillant Petit Tailleur* d'É. Chevillard, pourtant, se trouve sur la dernière page une dispersion des mots qui est comme la tentative modeste d'un dispositif textuel spatialisant. Mais, ce dispositif en miniature, trop bref et trop simpliste pour être lu au premier degré, réalise en réalité une parodie de spatialisation textuelle.

Je voudrais ici étudier ces phénomènes de spatialisation textuelle depuis Claude Simon jusqu'à É. Chevillard, en passant par Patrick Bouvet.

A. Spatialiser le texte en prose pour donner à voir les corps démembrés

1) L'Incipit du Jardin des Plantes de Claude Simon : mise en scène textuelle et visuelle des corps brisés et amoureux

Le *Jardin des plantes*, paru en 1997, quelques années avant *Le Tramway* (2001), est l'avant-dernière œuvre de Claude Simon. Ce texte va m'intéresser ici parce qu'il constitue la plus radicale des expériences typographiques menée aux Éditions de Minuit ; les œuvres du corpus n'offrent pas de projet textuel similaire, peut-être parce que *Le Jardin des plantes* a été au bout de ce qu'il était possible d'expérimenter chez Minuit. Ce rejet de l'expérience radicale peut s'expliquer par des raisons d'ordre matériel – difficile pour l'imprimeur d'imprimer de tels textes, ou stylistiques – la maison n'accepterait pas d'être associée à des pratiques aussi innovantes. La parution de ce texte se justifierait alors par le fait que le manuscrit ne pouvait décemment pas être refusé à Claude Simon, Prix Nobel de littérature, publié par les Éditions de Minuit depuis 1957, année de publication de *Le Vent, Tentative de description d'un retable baroque*. Cependant, la lecture de l'incipit disséminé prouve que la spatialisation textuelle ne relève pas seulement du jeu formel mais véritablement d'une restitution du fonctionnement de la mémoire après le traumatisme d'une vision de corps épars.

2) Un « feu d'artifice typographique »¹⁹³ : l'incipit disséminé

Ce texte, qui assemble les souvenirs du narrateur dans une diffraction des points de vue et des temporalités, s'ouvre sur ce qu'Isabelle Serça a nommé un « feu d'artifice typographique »¹⁹⁴. L'image est belle et juste puisque, quand il ouvre *Le Jardin des plantes*, le lecteur ne perçoit plus un texte linéaire dont l'axe syntagmatique se déploie sur toute la largeur de la page, mais des « cases-paragraphe »¹⁹⁵ disposées sur les pages de manière irrégulière, dessinant ainsi des blocs textuels épars. Le texte semble en quelque sorte disséminé sur la page et renvoie ainsi à une case-paragraphe située dans l'incipit :

quel dieu à la haute coiffure
ovale terminée en escargot
sculpté en bas-relief sur une
colonne marbre noir petit
temple à Karnac figuré de
profil sans bras le corps tout

¹⁹³ Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, op. cit., p. 209.

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ Ibid., p. 210.

entier comme une sorte de
botte d'om sortait au milieu
comme une branche un tenon
son membre raidi horizontal
fertilisant de son sperme une
salade (tradition ou mauvaise
traduction ? : en fait plante à
haute tige feuillue)¹⁹⁶

Le texte semble matérialiser la dissémination de cette semence. Le motif de la dispersion est repris quelques pages plus loin selon le principe de la variation qui structure l'ensemble d'un texte dans lequel « tout est marqué du sceau étouffant de la répétition. »¹⁹⁷ Le passage où il est à nouveau question de cette statue au phallus horizontal se trouve alors dans le coin en haut à droite d'une page de droite mais il achève un paragraphe amorcé sur la page précédente :

(...) C'est sur l'une des colonnes en marbre noir de l'un des petits temples secondaires aujourd'hui dégagé qu'est sculptée en bas-relief la forme du dieu réduit à une sorte de botte, sans bras, comme s'il était tout entier entouré de bandelettes à l'exception de son pénis long et mince tendu à l'horizontale, dont le sperme tombe sur la plante qu'il fertilise¹⁹⁸

Le texte, à la manière de cette statue fertile, semble s'éparpiller naturellement dans la page. La mise en scène du texte sur la page, dans les trente premières pages du *Jardin des plantes*, répond à l'omniprésence du corps de la statue « dont le sperme tombe ». Alors que le lecteur circule dans le texte, suit des yeux les lignes de blanc qui détachent les cases-paragraphes, tourne les pages à l'envers pour lire le début d'un paragraphe qu'il aura laissé de côté pour en lire un autre situé à cheval sur deux pages, cherche à associer, malgré les lignes transversales de blanc, deux paragraphes étalés sur deux axes diagonales et parallèles de la page, imagine des principes d'association des cases-paragraphes qui lui auraient échappés, le livre retrouve une dimension matérielle et physique. Or, cette matérialité du texte se fait sentir par sa dissémination. Il s'agit pour le lecteur d'éprouver le texte et d'en inventer sa lisibilité.

¹⁹⁶ Claude Simon, *Le Jardin des plantes*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 19.

¹⁹⁷ Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, op. cit., p. 231.

¹⁹⁸ Claude Simon, *Le Jardin des plantes*, op. cit., p. 33.

3) L'érotisme d'un dispositif textuel

La matérialité redonnée au livre confère au texte un caractère charnel. Le texte, inscrit dans des blocs textuels, impose une forme de verticalité qui lui donne un nouvel aplomb, un poids inhabituel. Le lecteur voit des colonnes de texte prendre place sur la page. Elles se démultiplient à la façon de celles de Buren (p. 14); elles pèsent sur le bas de la page (p. 1, p. 21, p. 26), mais leur verticalité est contredite par les lignes horizontales (p. 15, p. 17).

lons pointent vers le haut, certains des seins voir même
sont ombrés dans leur partie inférieure, l'un entendu
d'eux souligné par une sorte de dentelle les explo-
comme celle qui peut orner le décolleté d'un sions : seule-
corsage, un autre a la forme d'une mamelle ment ces bou-
de chèvre gonflée, ovale et pendante. Au- les de coton
dessous, au centre de la toile et s'élevant à gris qui ont
partir du bas, on distingue la forme d'un commencé à s'é-
phallus monumental en érection, avec lever par-ci par-
son gland ogival, comme une colonne là dans le pré pas
soutenant la frise des seins. Il est très serrées seule-
presque effacé sous une couche de ment par-ci par-là
peinture barbouillée, d'un blanc comme au hasard
crèmeux, dont parfois la pâte distraitemment pour
liquide a glissé, baveuse, en fran- ainsi dire comme ces
ges irrégulières. Comme pour le foutus avions lâchant
masquer encore (ou le rempla- leurs bombes simple-
cer dans sa fonction de pilier) ment pour s'en débarras-
le peintre a empilé dans son ser aurait-on dit com-
axe plusieurs rectangles cer- me au passage en rentrant
nés de couleurs variées, chez eux pour la soupe
pâles ou violentes (rose, abendessen Mortiers sans
noir, vert, rouge, sau- doute maintenant du moins
mon) tandis que de part je supposais apparemment aus-
et d'autre de l'ogive si pour le plaisir de dépenser
que l'on devine à peine leurs munitions Dieu que la
de minces lignes ho- guerre est jolie ou peut-être
rizontales dessi- contre ces trois petites auto-mi-
nent comme les trailleuses qui avaient l'air de
barreaux étirés de contre-attaquer sur le chemin plus
deux échelles. haut dans ce cas ils tiraient mal n'im-

« On distingue la forme d'un phallus monumental en érection, avec son gland ogival, comme une colonne [...] »¹⁹⁹ lit-on sur cette page traversée de deux colonnes de texte, l'une, à gauche, large en haut, étroite en bas – celle-ci se termine par une ligne sur laquelle est écrit « deux échelles » proposant alors une interprétation concrète à l'esquisse textuelle ; l'autre, à droite, étroite en haut et large en bas. La colonne de droite s'ouvre sur ces termes qui occupent les espaces des deux premières lignes : « voir même » / « entendu ». La répartition du texte crée un érotisme, non seulement contenu dans le texte, mais qui se donne aussi à « voir » et à « entendre », un érotisme qu'il faudrait ressentir et éprouver.

Cet érotisme du texte, qui n'a rien à voir avec la littérature de jeune fille de Cécile Beauvoir, par exemple, ne relève pas non plus d'une quelconque pornographie. Ainsi, lorsque le narrateur échange avec ce « Tolstoï sans barbe », « le dernier type qu'il aurait voulu rencontrer »²⁰⁰, et lui confirme que son pays est ouvert maintenant, le russe répond :

droit de tout lire tout voir tout entendre livres étrangers revues
étrangères journaux étrangers disques films coca-cola et cetera et
cetera tout absolument tout Sauf ! Il a dit Sauf ! Visage tout à coup
sévère plus badin du tout plus question humanisme coca-cola
Intraitable résolu inflexible : Sauf pornographie ! Pornographie streng
verboden (...) ²⁰¹

Le jeu sur la ponctuation souligne l'humour du passage. Le point d'exclamation, introduit à trois reprises, apparaît ici pour la première fois dans *Le Jardin des plantes*. Sa répétition permet au lecteur de mieux visualiser le discours qui se répète et bégaye pour atteindre une forme de dramatisation grotesque. La préposition « sauf », écrite avec une majuscule, ce qui la rend plus visible, est ainsi répétée à deux fois²⁰² pour mieux retarder la chute (« Sauf pornographie ! »), d'autant plus grotesque que le substantif « pornographie » n'est précédé d'aucun déterminant, ce qui s'explique par l'origine russe du locuteur qui écorche le français. Cependant, dans la mesure où, dès la première ligne du roman, le narrateur fait cette remarque : « m'efforçant dans mon mauvais anglais »²⁰³, on comprend que la conversation a lieu dans un anglais approximatif, retranscrit avec humour dans un français incorrect puis dans un amalgame de différentes langues européennes. Le passage, dans lequel le locuteur russe voudrait maintenir la pornographie hors des frontières de son pays, signifie

¹⁹⁹ Claude Simon, *Le Jardin des plantes*, p. 24.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 13.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 18.

²⁰² La phrase est ensuite reprise et corrigée par le narrateur lorsqu'il s'approche de la femme désirée : « J'ai dit Sauf la pornographie yeux toujours comme deux fentes rieurs hardis je me suis approché j'ai posé ma main plat sur le ventre marbre j'ai » (p. 19). La phrase « Sauf la pornographie ! » évoque, dans ce nouveau contexte, l'expression figée « sauf votre respect ».

²⁰³ Claude Simon, *Le Jardin des plantes*, op. cit., p. 11.

sans doute aussi que le texte écarte cette forme transgressive pour s'en tenir à la forme érotisée de sa spatialisation paginale. Loin de toute pornographie, l'érotisme des premières pages du *Jardin des plantes* tient dans l'omniprésence des corps.

4) Corps démembrés/ corps enlacés

Deux représentations s'opposent ici : d'un côté, les corps que la guerre a démembrés et qui entrent en résonance avec le récit toujours recommencé de la mort du colonel ; de l'autre, les corps amoureux et enlacés.

J'ai mentionné, déjà, la présence du corps nu et fortement érotisé de la statue. Or, la présence de ce corps figé donne lieu au récit de sa genèse, « le marbre blafard perpétuant encore par un répit du temps de l'histoire le corps nu du modèle qui avait posé parmi les moulages anatomiques jambes pieds bras empoussiérés dans l'atelier du sculpteur »²⁰⁴. L'usage du participe présent « perpétuant », mode participial qui n'inscrit pas dans le temps, s'oppose au plus-que-parfait « avait posé » qui évoque un moment précis. L'atemporalité de l'objet fini, la statue, s'oppose au moment de sa création. Cette fixation du temps, rythmée par les allitérations en [b] et [p], affiche un caractère morbide souligné par l'adjectif « blafard ». La pétrification du corps rejoint une éternité mortifère et la morbidité semble atteindre le modèle lui-même, corps vivant au milieu de moules anatomiques brisés. Ainsi, la parataxe qui appose, sans virgule, une liste de membres « jambes pieds bras », paraît d'autant plus sinistre que les « mains », extrémités des bras comme les pieds le sont des jambes, ne sont pas mentionnées. Le corps est disloqué.

Les membres inertes et désarticulés des moulages font écho aux peintures de Gastone N., personnage du roman, qui, pour donner une forme visible à la déportation, représente trois rangées de seins de femmes dans un tableau intitulé « ARCHIVIO PER LA MEMORIA »²⁰⁵. Les seins sont encore détachés des corps, comme s'ils pouvaient à eux-seuls exemplifier le corps dans son ensemble. Ils sont un résidu de féminité que le lecteur sera tenté de voir dans certaines cases-paragaphes (comme par exemple la case en bas à droite, p. 23, qui semble figurer un des seins du tableau). Le corps se disloque, en même temps que le texte s'éparpille.

Le discours devient alors une sorte de corps monstrueux, couturé, semblant soumis à des forces centrifuges qui menacent de le défaire : et pourtant c'est bien dans cet éparpillement constitutif que se dessine un lacs de relations étroites, débordant les contours du fragment,

²⁰⁴ Claude Simon, *Le Jardin des plantes*, op. cit., p. 30.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 23.

faisant du blanc typographique non plus la figure d'un silence ou d'une perte du sujet, mais une chambre d'écho où peuvent entrer en résonance les traces infimes du sujet.²⁰⁶

Dans la description d'un autre tableau de Gastone N., une nouvelle liste d'organes apparaît : « membres emmêlés replis cuisses ventres », mais cette fois-ci la juxtaposition des parties du corps n'évoque plus l'émiettement des corps, mais au contraire leur union :

ou encore gauchement dessinés ou plutôt suggérés membres emmêlés replis cuisses ventres éclaboussures de lumière rejaillissant autour de nous retombaient hors de la baignoire inondant flaques ou encore la lettre A répétée sur plusieurs rangées remplissant toute une case comme ceci :

AAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAA

soit encore par des formes à peine déchiffrables (seins, cuisses, sexes, pilosités). De même que les membres, les parties sexuelles ou les postures figurées, les lettres maladroites ou répétées souvent difficiles à reconnaître font songer à ces mots entrecoupés qu'échangent dans l'étreinte des amants aux souffles hachés. On peut considérer comme titre de l'une de ses grandes toiles l'assemblage des mots suivants tracés en hautes capitales dans la partie inférieure :

UNA DELLE SALE DEL MUSEO MENO (illisible)²⁰⁷

L'union des corps est signifiée par le participe passé « emmêlés ». C'est lui qui donne à comprendre la liste qui accole en parataxe « replis cuisses ventres ». Il ne s'agit plus ici de fragments de corps dispersés mais de corps liés. Les pluriels des noms suggèrent d'ailleurs la dualité des corps enlacés. La sous-ponctuation et plus spécifiquement l'absence de virgule adoptée depuis le début du roman accentuent la proximité des noms « replis cuisses ventres », comme « membres » de la phrase, sur l'axe syntagmatique. Ils occupent l'espace ininterrompu de la ligne et se rejoignent plus bas au sein de parenthèses qui renforcent leur lien. Les corps sont alors indissociables, regroupés dans l'espace clos de la parenthèse.

Alors que l'union des corps se fige par l'usage des participes passé et présent (emmêlés/rejaillissant) et échappe au temps, le récit redevient dynamique par l'usage du verbe

²⁰⁶ Catherine Rannoux, « Aux carrefours de l'image : le récit mémoriel », dans Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux (dir.), *Les Images chez Claude Simon, des mots pour le voir, La Licorne*, n° 71, Poitiers, UFR Langues Littératures Poitiers/Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2004, p. 15-26, ici p. 24-25.

²⁰⁷ Catherine Rannoux, « Aux carrefours de l'image : le récit mémoriel », *op. cit.*, p. 27.

« retombaient » conjugué à l'imparfait. L'union des corps échappe à l'image fixe et entre dans un mouvement initié par le substantif « éclaboussure » qui suggérerait déjà un mouvement, et une entrée dans l'ordre du temps. En même temps, l'apparition du pronom personnel « nous » donne une identité singulière aux corps enlacés. L'évocation de la baignoire offre un cadre spatial au récit. Or, ces corps et ce décor sont déjà apparus dans les pages précédentes²⁰⁸ et le lecteur comprend que le narrateur et la femme non nommée s'étreignent. La description du tableau peint par Gastone N. résonne avec le récit de la rencontre du narrateur et de « la plus belle femme du monde »²⁰⁹. Le tableau dépeint par le narrateur se mêle au souvenir de l'étreinte. « Je mélange tout » a d'ailleurs constaté le narrateur précédemment (p. 14). La peinture déteint alors sur le récit de l'étreinte dans un effet de fondu enchaîné. Les cinq lignes de A majuscule représentent, sur le plan sonore, un cri, figurent, sur le plan visuel, une bouche ouverte quand ils sont assemblés en une nouvelle case, tandis que la lettre elle-même, dans son dessin, unit d'un trait d'union les deux barres obliques qui la constituent dans une figuration de l'entremêlement des corps. La lettre démultiplie aussi la représentation du sexe féminin, triangulaire, et évoque la forme schématique d'un sein tel qu'il est peint par Gastone N. Le A, enfin, semble tenir debout sur ses deux lignes obliques comme un corps qui marche. Les cuisses et le sexe féminin seraient à nouveau contenus dans le tracé de la lettre A. Assemblés les uns aux autres, tous ces A représentent une courbe irrégulière, image des « souffles hachés » des amants qui ahanent. Finalement, la lettre A se laisse ici parfaitement déchiffrer ; elle se laisse reconnaître, contrairement aux signes que peint Gastone N., gauchement dessinés. La lettre A se donne à voir et à entendre parce qu'elle est rendue à son dessin, à sa matérialité, à sa sonorité. En somme, la case constituée uniquement de lettres A, si elle peut sembler dans un premier temps « illisible », donne à penser une nouvelle forme de lisibilité où le seul dessin de la lettre fait sens. C'est ici le graphisme qui prime et la peinture s'offre alors comme « un modèle descriptif de [la] pratique scripturale simonienne »²¹⁰ :

La référence picturale apparaît comme un moyen de décrire et, au-delà ou en deçà, de penser, une activité d'écriture dont elle constitue une représentation simplifiée, se substituant à elle comme un équivalent plus concret, plus familier, plus facile à appréhender.²¹¹

²⁰⁸ Voir notamment Claude Simon, *Le Jardin des plantes*, op. cit., p. 20, la description de la baignoire et des gouttes d'eau qui perlent.

²⁰⁹ Claude Simon, *Le Jardin des plantes*, op. cit., p. 11.

²¹⁰ Catherine Rannoux, « Aux carrefours de l'image : le récit mémoriel », art. cit., p. 17.

²¹¹ Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre, Claude Simon et la peinture*, Grenoble, ELLUG/Université Stendhal, 1998, p. 23. Cité par Catherine Rannoux.

5) Illisibilité ou visibilité d'un incipit pictural

Or, l'indication donnée un peu plus loin par le narrateur « (illisible) », au sujet d'un titre de tableau en partie « illisible », résonne ici ironiquement puisque rien dans l'*incipit* du *Jardin* n'échappe réellement à la lisibilité. Certes, le processus de compréhension du texte ne se fait pas uniquement par l'association sur l'axe syntagmatique de mots qui constituent une chaîne signifiante cohérente. Le sens doit être élaboré progressivement au fur et à mesure que les différentes cases-paragraphe se répondent. Ainsi, dans un premier temps, le texte peut sembler développer une esthétique du coq-à-l'âne, qui s'explique sur le plan narratif par l'ébriété du narrateur (« peut-être que j'avais trop bu »²¹²) ou sa fatigue (« ou assoupi peut-être accoudé lourde tête soutenue d'une main »²¹³). Pourtant, très vite les différentes bribes se répondent pour construire des résonances signifiantes. Le texte se lit alors comme une peinture et le lecteur est invité à faire circuler son regard dans les lignes de blanc, dans les marges et sur les signes noirs, à mettre en relation certains fragments avec d'autres comme il le ferait en observant une peinture.

Les déplacements des cases des paragraphes sur la largeur de la page du *Jardin des Plantes*, où le montage typographique a déplacé le curseur sur l'axe horizontal, ainsi qu'avec les reprises en décalé des différents thèmes d'un paragraphe à l'autre [font naître des] surimpressions [qui] font bouger les lignes et contrarient la linéarité – celle de la phrase comme celle du récit – créant ainsi, comme le veut Claude Simon, « l'illusion de la simultanéité. »²¹⁴

La linéarité contrariée impose aux lecteurs de se confronter au texte et de l'éprouver physiquement. En réalité, le jeu des échos « opère la convergence de deux expériences habituellement disjointes, celle du sujet de l'énonciation et celle du lecteur. »²¹⁵ Le texte, qui dans un premier temps semblait figé dans des blocs épars, se met en mouvement au fur et à mesure que les thèmes sont repris d'un paragraphe à l'autre. Le texte matérialise la tension entre l'inertie des blocs et le mouvement d'un bloc à l'autre. Or, la mise en jeu physique du lecteur dans la matérialité du texte lui permet d'éprouver plus intensément la coprésence simultanée et paradoxale des corps statufiés et des corps vivants. Cette mise en scène du corps dans la langue, déjà présente dans les tirets déviés de Denis Roche, préoccupe aussi Patrick Bouvet qui radicalise et transforme le dispositif textuel inauguré par Claude Simon.

²¹² Claude Simon, *Le Jardin des plantes*, op. cit., p. 11.

²¹³ *Idem*.

²¹⁴ Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, op. cit., p. 197-198.

²¹⁵ Catherine Rannoux, « Éclats de mémoire : la page fragmentée, *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », dans Jacques Dürrenmatt (dir.), *La Ponctuation, La Licorne*, n° 52, Poitiers, UFR Langues Littératures/Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000, p 245-260, ici p. 257.

6) L'incipit du Jardin des plantes : brouillon simonien ou mise en scène du sujet ?

Cependant, avant d'en venir à l'étude de cette œuvre étonnante qui dé-construit plus encore la linéarité, il faut préciser que l'expérience typographique menée par Claude Simon n'a pas été reprise, réinventée, transformée, par les écrivains de notre corpus, qui, s'ils se réfèrent souvent à Simon, évoquent davantage l'usage qu'il fait de la phrase. En effet, comme l'a montré Jan Baetens, *Le Jardin des plantes* commence par une mise en page « sauvage » avant d'opérer progressivement un « retour à la ligne ». En effet, dès la page 40, le texte rentre dans l'ordre, renonce à son éclatement et la ligne s'étale. Et cette « raréfaction progressive du mouvement de dislocation de la page mérite qu'on s'interroge sur ce qui l'a motivée »²¹⁶. Pour Jan Baetens, rétrospectivement, le « feu d'artifice typographique » peut s'apparenter à un avant-texte :

La progression d'une mise en page irrégulière à une mise en page régulière suggère clairement que dans *Le Jardin des Plantes* la technique des pages brisées sert avant tout à mimer quelque entrée en matière. [...] Le passage du modèle brisé au modèle uni reflète un parcours textuel qui n'a en soi rien de très original ni de fort troublant, et qui tend à résorber la scission temporelle (ou si l'on veut, en terme jakobsoniens, « paradigmatique ») du texte et de l'avant-texte en un tranquille échelonnement spatial (ou « syntagmatique »). [...] L'écriture simonienne nous fait assister au triomphe du texte sur ses avant-textes. Le brouillon cesse d'être brouillon, il devient fragment du texte auquel il s'intègre définitivement.²¹⁷

Le texte de Claude Simon, lorsqu'il s'étale à nouveau sur la ligne, renoncerait à se présenter sous la forme d'un brouillon. Selon cette hypothèse, qui réduit le feu d'artifice typographique à un simple brouillon disposé comme un préliminaire, et ne permet donc pas la réussite du jeu de l'éclatement textuel, *Le Jardin des plantes* renouerait, dans un second temps, avec ce qui caractérise l'œuvre simonienne : la ligne.

Le Jardin des plantes effectue sinon une véritable révolution²¹⁸, du moins un tour d'écrou bien plus subtil que si le texte avait renoué avec l'éclatement initial des pavés imprimés (selon une figure palindromique un peu facile, car limitée aux seules extrémités du texte, dont le Nouveau Roman a sans doute abusé). Le conflit, ici, n'est plus entre la non-ligne et la ligne. Il est *au cœur de la ligne même*, dont Claude Simon démontre que, même respectée en son

²¹⁶ Catherine Rannoux, « Éclats de mémoire : la page fragmentée, *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », art. cit., p. 249.

²¹⁷ Jan Baetens, « Éloge de la ligne », dans Sjef Houppermans (dir.), *Claude Simon et Le Jardin des plantes*, Amsterdam/ New-York, Rodopi, 2001, p. 31-42, ici p. 35-36.

²¹⁸ Révolution qui aurait consisté à revenir, à la fin du texte, au point de départ, en procédant au même éclatement typographique que celui qui ouvre le livre.

apparente linéarité, elle se prête aux dislocations et aux subversions
les plus inouïes.²¹⁹

Ainsi, la ponctuation de page de Claude Simon, aussi intéressante soit-elle, n'en resterait pas moins anecdotique par rapport à l'ensemble d'une œuvre dont la singularité tient dans le traitement de la ligne et de l'axe syntagmatique. L'expérience typographique simonienne doit-elle donc être considérée uniquement comme une forme de désordre antérieur au texte inscrit ensuite dans la ligne ? L'*incipit* du *Jardin des plantes* ne peut être réduit à un brouillon puisque qu'il s'offre comme un texte achevé qui, loin de n'être qu'une simple entreprise formelle insignifiante, peut être interprété comme « la lutte que mène un sujet de langage avec ce qui le constitue pour tenter de saisir cette impossible unité »²²⁰ du JE.

L'hypothèse de Catherine Rannoux permet sans doute mieux de comprendre l'intérêt des trente-trois premières pages du *Jardin*. Selon elle, « ce sont [...] à la fois un parti pris esthétique et une conception du sujet qui se donnent à lire dans le dessin de la page, articulant cousu/décousu, continu/discontinu, de façon solidaire et proliférante. »²²¹ Or, je montrerai plus bas que, plutôt que de s'inspirer du renoncement à la ligne et de la dissémination typographique, les écrivains Minuit du corpus optent pour un éclatement qui peut être figuré au sein même d'une ligne tout à tour cousue et décousue, continue et discontinue. À l'inverse, la dissémination textuelle et visuelle qui questionne l'unité du sujet de parole et met en jeu son corps a été radicalisée par des écrivains publiés chez d'autres éditeurs.

B. L'exténuation de la lisibilité dans *Shot* de Patrick Bouvet

Cécile Narjoux, dans l'article « Vi-lisibilité du récit contemporain ou la ligne excédée »²²², s'interroge sur le statut de ces textes contemporains qui accordent de plus en plus de place aux blancs typographiques, affichent leur caractère plastique et mettent dès lors en cause la ligne et la linéarité, imposant ainsi une reconstruction du processus de lecture. Son article s'achève sur l'idée de l'émergence de textes contemporains *border line*, qu'elle définit en citant Roland Barthes : « ces récits sont assurément, au sens barthésien, « un scandale,

²¹⁹ Jan Baetens, « Éloge de la ligne », art. cit., p. 38.

²²⁰ Catherine Rannoux, « Éclats de mémoire : la page fragmentée, *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », art. cit., p. 249.

²²¹ *Ibid.*, p. 255.

²²² Cécile Narjoux, « Vi-lisibilité du récit contemporain ou la ligne excédée », dans Cécile Narjoux (dir.), *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Bourgogne, 2010, p. 241-253.

l'exténuation par hémorragie, de la lisibilité »²²³. L'image violente que choisit Roland Barthes, celle de l'hémorragie et du flux ininterrompu de sang, renoue avec l'idée d'une littérature d'avant-garde qui éventre les modèles passés. Mais, dans la littérature *border line*, aussi révolutionnaire soit-elle, il ne s'agirait pas de céder à la parfaite illisibilité mais d'aller au bout de la lisibilité, autrement dit de questionner le processus de construction de la lisibilité. Par l'étude de *Shot* de Patrick Bouvet, je voudrais montrer un mode possible d'exténuation de la lisibilité.

1) Que signifie la métaphore d'une écriture border line ?

L'anglicisme *border line*²²⁴ signifie littéralement la ligne de démarcation et se compose des substantifs *border*, qui désigne le bord, le côté, et de *line*, la ligne, le trait. *Border-line* montre ce qui est au bord de la ligne, donc en marge. L'image du funambule, activée aussi lors de la communication de Cécile Narjoux à la journée d'étude de Dijon²²⁵, n'est pas loin. En effet, le funambule est bien celui qui est sur la ligne. Mais, si ce funambule était *border line*, s'il frisait la démence et agissait selon des comportements limites, il basculerait dans le vide, dans le hors-cadre. Par extension, *borderline*, lorsqu'il s'écrit en un seul mot, désigne une maladie psychiatrique qui suscite des émotions exacerbées et pathologiques. Atteint de ce syndrome, l'individu lui-même serait partagé, traversé d'une ligne, divisé entre plusieurs sentiments contradictoires. Dans son acception médicale, *borderline* dérive probablement de l'expression : *border-line case* (le cas limite)²²⁶.

Mais que faire de ces considérations lexicologiques dans le cadre de l'étude stylistique de textes contemporains ? Et que signifierait l'image du *border line* appliquée à un texte littéraire ? Peut-on penser un texte entre deux zones, entre deux lois ? Qu'est-ce qu'un texte qui échappe au territoire et à quel territoire le texte échappe-t-il ?

²²³ Roland Barthes, *S/Z* [1970], dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 119-341, ici p. 206. Cité par Cécile Narjoux, « Vi-lisibilité du récit contemporain ou la ligne excédée », dans Cécile Narjoux (dir.), *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, op. cit., p. 241-253, ici p. 241 et 253.

²²⁴ Précisons que cet anglicisme, en 2008, n'est pas attesté dans les dictionnaires de langue française, que ce soit le *Trésor de la Langue Française* ou *Le Grand Robert*. Pourtant, ce terme est très souvent employé à l'oral par les locuteurs français.

²²⁵ Journée d'étude à Dijon, « La langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle », 13/03/2008. Précisons que cette image n'est pas reprise dans l'article de Cécile Narjoux, « Vi-lisibilité du récit contemporain ou la ligne excédée », art. cit.

²²⁶ En France, cette maladie psychiatrique fait aujourd'hui l'objet d'études. Voir Bernard Granger et Daria Karacic, *Les Borderlines*, Paris, Odile Jacob, 2012.

2) Un dispositif visuel – télévisuel – pour montrer les images mythiques de l'histoire du xx^e siècle

Shot, de Patrick Bouvet, publié aux éditions de l'Olivier en 2000²²⁷, permet de confronter le texte littéraire à cette image du *border line*. En effet, ce texte se construit sur un dispositif singulier qu'il est nécessaire de préciser avant de débiter l'analyse. *Shot* se déploie en effet selon une typographie originale : des blocs textuels brefs sont localisés à différents endroits de chacune des pages, et tous évoquent une photographie d'actualité au caractère violent, qui n'est pas reproduite. Les images, soustraites au regard du lecteur, mettent en jeu des corps anonymes qui ne sont plus que des « silhouettes » ou des membres éclatés. Le texte se divise en sept chapitres, dont chacun est organisé autour d'un événement du xx^e siècle. Chaque chapitre porte le numéro de l'année au cours de laquelle l'événement meurtrier a eu lieu.

Le premier chapitre, « 45 », évoque le personnage de Robert Oppenheimer, inventeur de la bombe atomique, et le bombardement d'Hiroshima²²⁸. Le chapitre suivant, « 63 » évoque l'assassinat du président Kennedy, alors installé aux côtés de sa femme Jackie. Le chapitre « 72 » rappelle la prise d'otages aux jeux olympiques de Munich, conclue par la mort de plusieurs athlètes palestiniens, tandis que le chapitre « 85 » rappelle que « le stade du Heysel est transformé/ en champ de bataille/ 1985²²⁹ ». « 96 » s'ouvre sur l'image du Boeing 747 qui « a été remonté à la surface/ et les débris réassemblés/ comme un gigantesque puzzle/ 1996²³⁰ ». En « 99 », c'est une collision entre deux trains qui est rapportée. Enfin, le dernier chapitre, « 00 » annonce l'explosion des deux tours jumelles : « sur cette photo/ un parking souterrain/ entre les deux hémisphères du cerveau/ deux tours jumelles ravagées/ par une explosion/ permanente²³¹ ».

Par le choix de ces événements frappants, porteurs d'un sentiment de fin du monde, c'est bien l'image d'une explosion permanente et ininterrompue depuis 1945 qui est délivrée par *Shot*. Le XXI^e siècle, vers lequel convergent tous ces événements, apparaît comme la radicalisation d'une fin du monde. En ce sens, le bloc textuel ci-après semble rendre compte

²²⁷ Patrick Bouvet, *Shot*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2000.

²²⁸ *Ibid.*, p. 24.

²²⁹ *Ibid.*, p. 58.

²³⁰ *Ibid.*, p. 71.

²³¹ *Ibid.*, p. 106.

de l'ensemble du projet de Bouvet : « sur cette photo/ un corps/ entre en collision avec/ *the 21st century*/ un corps/ manipulé²³² ».

3) Échapper à la ligne et aux cadres génériques

Le texte de Patrick Bouvet est rongé par le blanc typographique : c'est ce qui frappe le lecteur lorsqu'il ouvre le livre pour la première fois. Le texte ici ne s'étend plus sur l'ensemble de la ligne, sur laquelle peut parfois se trouver un seul mot isolé. Dans l'*incipit*, par exemple, une ligne est occupée par le seul participe passé « piégée » et le nombre de syntagmes par ligne n'excède pas six. La ligne, c'est-à-dire la suite des caractères disposés horizontalement dans la largeur de la page, est rompue, et le texte semble pris dans un mouvement de chute verticale. Contre l'horizontalité attendue, le texte s'impose ici dans sa verticalité, exacerbée lorsqu'il s'étire dans des colonnes imprimées en caractères gras²³³.

Le texte est donc ici *border line*, littéralement, en ce qu'il excède l'espace de la ligne²³⁴, c'est-à-dire étymologiquement qu'il en sort et la dépasse. Le texte ne se pense alors plus en termes de linéarité et d'horizontalité, mais plutôt, en termes de blocs de signes noirs qui se détachent du blanc des vastes marges, comme des cadres photographiques sur un mur blanc.

Chaque bloc de texte conserve la cohérence syntaxique et lexicale. En fait, il semble que Bouvet systématise une expérience menée par Jean Cohen dans *Structure du langage poétique*²³⁵ et commentée par Ludmilla Védénina dans *Pertinence linguistique de la présentation typographique*²³⁶. S'interrogeant sur l'impact de la typographie sur la poéticité textuelle, J. Cohen extrait d'un article de fait divers cette phrase informative : « Hier, sur la nationale 7, une automobile roulant à 100 à l'heure s'est jetée sur un platane. Ses quatre occupants ont été tués. », avant de la briser et d'obtenir :

Hier, sur la nationale 7
Une automobile
Roulant à 100 à l'heure s'est jetée
Sur un platane
Ses quatre occupants ont été
Tués

²³² Patrick Bouvet, *Shot*, op. cit., p. 16.

²³³ *Ibid.*, p. 28-29, p. 43-44, p. 69-70, p. 80-81, p. 100-101.

²³⁴ Je reprends ici l'expression de Cécile Narjoux dans l'article, « Vi-lisibilité du récit contemporain ou la ligne excédée », art. cit.

²³⁵ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

²³⁶ Ludmilla Védénina, *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Paris, Peeters/Selaf, 1989.

Et de conclure :

Ce n'est pas de la poésie, mais ce n'est déjà plus de la prose. (...) Les mots s'animent, le courant passe comme si la phrase, par la seule vertu de son découpage aberrant, était prêt de se réveiller de son sommeil prosaïque.²³⁷

La phrase inaugurale de *Shot* présente une continuité thématique avec celle choisie par J. Cohen. Si elle se développait sur une ligne, elle serait la suivante : « Sur cette photo prise quelques secondes après l'explosion de la voiture piégée, une silhouette tente de se relever au milieu des cadavres. »²³⁸ Pourtant, elle est ainsi disposée sur la page :

45

sur cette photo
prise quelques secondes
après l'explosion de la voiture
piégée
une silhouette tente de se relever
au milieu des cadavres

²³⁷ Jean Cohen cité par Ludmilla Védénina, *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, op. cit, p. 92.

²³⁸ C'est moi qui restitue la majuscule initiale et les signes de ponctuation.

Le texte expérimental de J. Cohen et l'*incipit* de *Shot* se situent entre deux territoires, celui de la poésie et celui de la prose, et échappent à l'un comme à l'autre. Ces productions singulières se développent dans l'entre-deux, quittent tout territoire distinct, et prennent des lignes de fuite. Deleuze et Guattari expliquent que

dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. Les vitesses comparées d'écoulement d'après ces lignes entraînent des phénomènes de retard relatif, de viscosité, ou au contraire de précipitation et de rupture. Tout cela, les lignes et les vitesses mesurables, constitue un agencement.²³⁹

Les deux philosophes multiplient les images de lignes, lignes « d'articulation » ou de « segmentarité », ainsi que « lignes de fuite ». La ligne remplace le point, qui prévaut habituellement dans les syntagmes « point de fuite » et « point d'articulation ». Grâce au détournement de ces deux expressions, Deleuze et Guattari insistent sur l'idée d'une extension (celle du territoire) plutôt que sur une limitation, qu'aurait figurée le point. Pour eux, le livre est agencé selon cet ensemble de lignes qui concourent à une déterritorialisation, à une échappée hors de la ligne, entendue non seulement comme la succession des caractères sur la largeur de la page, mais aussi comme la voie à suivre.

La ligne de la prose et la ligne romanesque attendues par les lecteurs sont évitées par le texte *Shot*, qui emprunte de nouvelles lignes de traverse, telles que celles décrites par les Deleuze et Guattari. « L'aberration »²⁴⁰ d'un agencement délinéarisé aboutit à un texte *border line*, en ce sens qu'il échappe aux cadres génériques discernables, connus, territorialisés.

Phrases et corps démembrés

Si la typographie de *Shot* relève de l'« aberration », « s'écarte du type ordinaire »²⁴¹, en revanche, il n'en va pas de même pour le sens, dont jamais le texte ne s'écarte ; en cela d'ailleurs, le texte privilégie un régime de lisibilité.

Certes, la phrase de l'*incipit*, vide de tout signe noir de ponctuation, a fait l'objet d'un découpage inattendu : les retours à la ligne ne correspondent ni à un signe noir de ponctuation qui aurait été enlevé, ni à la recherche d'une quelconque rime. Le complément circonstanciel

²³⁹ Gilles Deleuze et Felix Guattari, « Introduction : rhizome », *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 9-10.

²⁴⁰ Le terme est dérivé de l'adjectif « aberrant », employé par Jean Cohen,

²⁴¹ Alain Rey (dir.), *Le Robert, Dictionnaire Historique de la langue française* [1992], Paris, Le Robert, 1998, article « aberration ».

qui ouvre la phrase : « sur cette photo prise quelques secondes après l'explosion de la voiture piégée » a fait l'objet de quatre coupures. La première, qui intervient après le nom « photo », est effectuée plusieurs fois dans l'œuvre. Elle permet d'isoler ce syntagme et de le mettre en relief puisque le principe même de *Shot* est de montrer aux lecteurs des photos absentes.

Mais le découpage souligné par le blanc typographique vient aussi briser la continuité syntaxique du nom « photo » et de l'indication temporelle qui lui est juxtaposée : « prise quelques secondes après l'explosion de la voiture piégée ». Le syntagme participial lui-même est fragmentée : le nom pluriel « secondes » est précisé par un second complément circonstanciel de temps : « après l'explosion de la voiture piégée » renvoyé à la ligne suivante, alors que la préposition « après » marque la dépendance entre les termes environnants : « secondes » et « explosion ». Le participe passé employé comme adjectif « piégée », épithète de « voiture », occupe seul la ligne suivante. La proposition principale « une silhouette tente de se relever » occupe la cinquième ligne du bloc textuel tandis que le dernier complément circonstanciel de lieu « au milieu des cadavres » a été repoussé à la dernière ligne pour être mis en valeur. Le découpage, aussi surprenant soit-il au premier abord, répond donc à une logique de retardement de la principale et du dernier complément circonstanciel de lieu « au milieu des cadavres ». Ce retardement des informations contraste avec la logique de l'image télévisuelle qui saute aux yeux dans une immédiateté. La logique textuelle, au contraire, permet de différer l'information et répond donc à une autre temporalité.

En outre, ces retours à la ligne successifs révèlent les différents membres constitutifs de la phrase et réactivent la traditionnelle métaphore de la phrase comme corps. Certes, les membres sont, selon le *Dictionnaire culturel en langue française*²⁴², les bras et les jambes, autrement dit « chacune des quatre parties appariées et articulées du corps humain qui s'attachent au tronc » ; ils sont « les organes distincts et détachés ». Par analogie, les membres d'un énoncé en sont les « fragments considérés comme des éléments analysables. » Ainsi, les membres de la phrase désarticulée entrent dans une relation mimétique avec les membres inertes des cadavres éparpillés. Les images des corps fragmentés, torturés, désarticulés, mutilés, blessés, traversent l'ensemble de *Shot*. Ce titre d'ailleurs, forme passée du verbe « to shoot », peut signifier « tirer, faire feu », ou encore « blesser, toucher », tandis que le nom « shot » signifie le tir lui-même mais aussi le « missile » ou la « chevrotine ». Les corps

²⁴² Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005, article « membre ».

shootés sont explosés, éclatés, dispersés, comme le sont aussi les phrases. « La voiture piégée » explose et les phrases avec, dont chaque membre est dorénavant isolé. Le texte devient un corps démembré, éclaté.

Pourtant, au cœur de l'explosion qui envahit l'ensemble de l'ouvrage, le sens des phrases n'est jamais inaccessible puisque le découpage répond à des « restrictions structurales »²⁴³ : la nature syntaxique des membres délimite les lignes et la lisibilité n'en est pas entravée. Ainsi, sommes-nous face à une « esthétique de la catastrophe » qui, à la différence de celle développée dans le texte de Béatrice Rilos²⁴⁴, ne répond pas seulement à une logique de la sensation, mais répond aussi à celle du sens. La catastrophe ne s'exprime plus, à la manière de B. Rilos, dans un discours délirant et en proie à l'incohérence. Elle se lit dans la dispersion des phrases en bribes et dans l'éclatement des corps. Cette association du corps à la catastrophe se retrouve dans le roman *Dans la foule* de Laurent Mauvignier²⁴⁵.

Montrer la catastrophe ou la laisser en marge ?

Ce texte, s'il est lisible, pose la question de la violence des images télévisuelles et textuelles qui, dans une double logique d'attraction et de répulsion, sont sans cesse données à voir, et, dans un même geste, écartée et renvoyées à la marge.

Tout d'abord, la catastrophe est mise en image par les blocs textuels qui ressemblent à des légendes de photographies, toutes représentatives du chaos. Les légendes donnent des images de seconde main, à la fois textuelles et distanciées, d'un monde *border line* qui joue sa destruction. Le texte comme légende vise à montrer et à commenter l'illustration, et, d'une manière elliptique, à la représenter.

Shot s'apparenterait donc à un album photos, dans lequel les images matérielles se seraient absentes, laissant place aux blancs typographiques et aux commentaires d'images virtuelles. En amorce de chaque texte, un complément circonstanciel de lieu stipule la présence d'une photographie, localisée sur la page, ou parfois même dans un espace hors page²⁴⁶ : « sur cette photo²⁴⁷ », « ci-dessous²⁴⁸ » ou « ci-dessus²⁴⁹ », « à gauche » ou « à

²⁴³ Ludmilla Védénina, *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, op. cit., p. 93.

²⁴⁴ Béatrice Rilos, *Enfin. On fera silence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Déplacements », 2007. Il sera question de ce texte un peu plus bas, chapitre III, V, A : « Usage du blanc dans la littérature contemporaine ».

²⁴⁵ À ce sujet, voir le chapitre IV de cette thèse, I, A, 2, « Le personnage de Tana et la mise en voix de la catastrophe collective ».

²⁴⁶ À la page 36 de *Shot*, par exemple, la légende débute par « ci-dessous » alors que le texte est situé dans la partie inférieure de la page. L'image absente est donc située dans l'espace hors de la page.

²⁴⁷ Patrick Bouvet, *Shot*, op. cit., p. 9, 10, 12.

droite²⁵⁰ », « ci-contre²⁵¹ », « en haut » et « en bas²⁵² ». Lorsque la photographie n'est pas précisément située dans l'espace de la page, son sens de lecture est mentionné : « de haut en bas²⁵³ », « de gauche à droite²⁵⁴ ». Le lecteur est donc invité à faire circuler son regard sur une image évoquée et non reproduite, sur le blanc typographique qui lui est substitué, ou sur les blocs textuels disposés comme autant d'images.

Dans un même temps, l'absence de l'image, à laquelle son commentaire s'est substitué, empêche d'accéder à la véritable figuration. Nous comprenons dès lors que le titre, constitué du substantif anglais « *shot* », qui désigne la photographie, le cliché, est déceptif : point de photo dans cette œuvre strictement textuelle. Le dispositif semble faire écho à un phénomène généralisé dans les arts plastiques : le méta-discours sur l'œuvre fait partie intégrante de l'œuvre elle-même et celle-ci existe et prend sens par le média du commentaire méta-discursif. Or, dans *Shot*, ce procédé est radicalisé puisque l'image photographique, qui devrait être considérée comme l'œuvre, a disparu. Le commentaire n'accompagne plus l'œuvre ; il la remplace, devenant ainsi, avec la vacuité de l'image effacée, l'ensemble de l'œuvre. On pense ici au projet de Tanguy Viel mené dans *Cinéma*, longue glose d'un film non montré et qui ne sera plus que texte.

L'évocation faite plus haut des arts plastiques n'est pas fortuite, lorsque l'on sait le travail de plasticien mené par Bouvet, « écrivain plasticien ». Dès lors, nous comprenons mieux le glissement du statut du lecteur, devenu ici un « visiteur » qui arpenterait une galerie d'art contemporain. La désignation « visiteur » apparaît à la suite de l'évocation d'une performance de Marina Abramovic²⁵⁵, au cours de laquelle « les visiteurs sont invités/ à se servir/ des objets et de son corps/ à leur guise ». Après cette mention des « visiteurs » de la manifestation artistique, les lecteurs, lisant un texte qui évoque une photo prise lors d'une performance publique, deviennent à leur tour les « visiteurs » d'une exposition virtuelle qui présenterait des traces imagées de l'événement artistique : « sur cette photo/ les visiteurs sont invités/ à examiner les restes/ d'une opération piégée/ un calcul à haute explosion. »²⁵⁶ Par un procédé de mise en abyme, les lecteurs qui circulent dans les pages du livre comme dans une

²⁴⁸ Patrick Bouvet, *Shot*, op. cit, p. 11.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 19.

²⁵² *Ibid.*, p. 24.

²⁵³ *Ibid.*, p. 30.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 58.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 26.

exposition sont les « visiteurs » des « visiteurs ». L'ensemble des visiteurs-lecteurs peuvent être désignés par le pronom « nous » : « sur cette photo/ quelques secondes après/ l'explosion/ nous sommes invités à nous servir/ des restes/ de notre corps/ collectif ». Le pronom inclusif met en évidence la participation active du lecteur devenu visiteur, puis acteur, tandis que la formule récurrente : « les visiteurs sont invités à » est une forme d'exhortation. Le lecteur, invité à parcourir le livre comme une exposition interactive, se matérialise dans un corps. Il n'est plus une entité abstraite et immatérielle. Au contraire, il est invité à agir et son engagement devient corporel.

Patrick Bouvet développe ainsi, dans cette expérience textuelle, un langage qui provoque, au même titre que « le choc des images », le « choc des mots », notamment par les nombreuses collisions oxymoriques et par la fragmentation visuelle du texte.

Ici, le dispositif de Claude Simon a donc fait l'objet d'une véritable réinvention ; il devient le point de départ d'un texte *border line*, qui questionne la limite de l'acceptable et de l'inacceptable dans la monstration de la violence faite aux corps. Alors que Claude Simon ouvrait le feu d'artifice typographique vers une réflexion sur le cinéma et l'écriture cinématographique²⁵⁷, Patrick Bouvet repense le dispositif visuel dans ses liens avec la télévision et l'écriture télévisuelle, inventant un texte inclassable dans lequel chaque bloc textuel est photo, commentaire de cette photo, extrait d'un reportage ou poème. L'ensemble se présente comme une espèce d'album photos sans photos (dans la mesure où toutes appartiennent à la mythologie du XX^e siècle, elles deviennent inutiles), qui joue des frontières visible/invisible, lisible/illisible, mais aussi comme une tentative de biographie collective proche du projet d'Annie Ernaux dans *Les Années*²⁵⁸. La volonté de rendre compte, par l'écriture, d'une expérience de téléspectateur et d'inventer une écriture télévisuelle a aussi été celle de Chloé Delaume, en 2006, dans *J'habite dans la télévision* (éditions Verticales)²⁵⁹, ce

²⁵⁷ Cette réflexion a été nourrie par les écrivains du Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet et Marguerite Duras notamment.

²⁵⁸ Rappelons que dans ce texte, paru chez Gallimard en 2008, l'écrivain commente aussi des photos absentes. On retrouve d'ailleurs ce jeu chez Laurent Mauvignier, dans *Des hommes*, où des photos de la Guerre d'Algérie, non montrées, sont décrites paradoxalement comme des photos de vacances. Pour une lecture approfondie *Des Années*, voir Catherine Rannoux, « La "langue de tous", un défi à la "langue littéraire", *Les Années* d'Annie Ernaux », dans Cécile Narjoux (dir.), *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, op. cit., p. 175-186.

²⁵⁹ Nous lisons sur le site de Chloé Delaume cette description du projet : « Chloé Delaume a voulu comprendre en quoi consistait la mise en disponibilité mentale des téléspectateurs. Durant 22 mois, du lever au coucher, elle s'est faite "sentinelle" de la télévision, devenant son propre sujet d'étude, se soumettant aux flux de messages médiatiques et publicitaires, ingurgitant le maximum de programmes de divertissement, télé-réalité surtout, pour

qui prouve que la spatialisation textuelle est encore pratiquée dans des textes à la frontière des genres.²⁶⁰

Si la filiation du *Jardin des plantes* de Claude Simon à *Shot* de Patrick Bouvet paraît incontestable, je me suis demandée ce qu'il restait de l'expérimentation simonienne chez les écrivains Minuit. Pour répondre à la question de la façon dont les auteurs du corpus intègrent cette tendance à la vi/lisibilité, je me suis penchée sur le seul exemple de spatialisation textuelle de l'ensemble de mon corpus : la dernière page du *Vaillant Petit Tailleur* d'Éric Chevillard.

C. La langue en points de mouches dans *Le Vaillant Petit Tailleur* d'Éric Chevillard : une parodie de prose spatialisée

Avant de décrire la spatialisation du texte sur la dernière page du *Vaillant Petit Tailleur*, il paraît nécessaire de décrire rapidement les enjeux de la réécriture du conte des frères Grimm.

1) Le Vaillant petit tailleur : un texte loufoque

Dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, d'Éric Chevillard, le narrateur se propose de donner un auteur au fameux conte des frères Grimm : « il n'est pas trop tard pour lui donner un. / Ce sera moi. »²⁶¹

Cependant, cette réécriture du conte traditionnel se fait sur un mode loufoque qui serait particulièrement caractéristique des productions romanesques Minuit. En effet, dans l'ouvrage *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, il n'est question, en ce qui concerne la littérature, que de textes publiés chez cet éditeur. Bruno Blanckeman repère des formes de loufoque chez J. Echenoz, Christine Jérusalem chez C. Oster, J. Echenoz et É. Laurent, et Olivier Bessard-Banquy chez É. Chevillard. Le loufoque, caractérisé par une rhétorique et des thématiques

en ramener des "informations du réel". À travers cette expérience limite, la narratrice décrypte sa mutation en cours : cerveau et corps se modifient inéluctablement. Quand l'humain n'est plus qu'un outil au service de "la fiction collective" ». URL : <http://www.chloedelaume.net/publications/j-habite-dans-la-television.php>.

²⁶⁰ Voir à ce sujet l'anthologie d'Olivier Cadiot, *Pièces détachées, une anthologie de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, 2000, qui regroupe en réalité des textes métissés et inclassables qui ne répondent plus à une classification générique traditionnelle.

²⁶¹ Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 8.

particulières, est défini plus largement par Bruno Blanckeman qui y voit un enjeu romanesque important :

Le loufoque pourrait désigner la part perdue du romanesque, des échappées en fantaisie, une vocation à l'irréductible, ménagée face aux formes narratives (la fiction inventée), face aux postures rhétoriques (l'écriture comique), face aux compositions sémantiques (les ordres de signification des romans), formes, postures et compositions que l'œuvre élabore, par ailleurs, avec conscience.²⁶²

Or, chez É. Chevillard, dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, le loufoque répond parfaitement à cette définition. En effet, l'enchaînement narratif rapide des actions (qui caractérise le « romanesque », si tant est que ce terme puisse être appliqué au conte) présent dans le conte des frères Grimm, se perd au profit de multiples digressions.

Ainsi, l'épisode fondateur du conte, au cours duquel le tailleur tue « sept mouches d'un coup » avant de broder au fil d'or sur sa ceinture cette maxime elliptique : « Sept d'un coup », ce qui lui permet d'asseoir sa légendaire bravoure, fait l'objet, dans le texte d'É. Chevillard, d'un récit très détaillé qui multiplie les « échappées de fantaisie ». Comparons le récit de l'assassinat des mouches chez les frères Grimm et chez É. Chevillard.

Chez les frères Grimm, l'épisode est succinctement rapporté et vient clore la situation initiale, au cours de laquelle le vaillant petit tailleur, après avoir interpellé une paysanne qui vend de la marmelade, se prépare une alléchante tartine. Le conteur décrit alors l'« odeur sucrée de la marmelade » qui attire les mouches. Le premier thème, à savoir la tartine, laisse place à un second thème : les mouches. Le narrateur dévie le cours de son récit pour rapporter, brièvement, comment le héros s'oppose aux mouches :

[L'odeur sucrée de la marmelade] attira [les mouches] et elles vinrent se poser sur la tartine. « Eh, mais qui donc vous a invitées ? » s'exclama le petit tailleur en chassant ces invités indésirables. Mais les mouches, qui ne comprenaient pas l'allemand, ne se laissèrent pas éconduire de cette façon et revinrent de plus en plus nombreuses. Le tailleur eut alors, comme on dit, la moutarde qui lui monta au nez. Dans l'enfer où il se trouvait, il tendit le bras pour attraper un torchon et, au cri de « Attendez un peu, je vais vous en donner, moi ! », il les frappa sans aucune pitié. Quand il retira le torchon pour compter les mouches qu'il avait tuées, sept d'entre elles gisaient mortes, les pattes étendues. « Es-tu un gars de cette trempe ? », se dit-il à lui-même, en admirant sa vaillance. « Il faut que toute la ville le sache. » Et, en toute hâte, le petit tailleur se découpa une ceinture, la cousit et broda dessus en grandes lettres : « Sept d'un coup ! » « Que dis-je, toute la

²⁶² Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz, dérapages contrôlés », dans Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, Arts et littérature, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2003, p. 127-133, ici p. 127-128.

ville ! Il faut que le monde entier le sache ! » dit-il gaiement, et son cœur remua de joie comme la queue d'un petit agneau.²⁶³

Le lecteur découvre grâce à la broderie du petit tailleur le nombre de mouches tuées : sept. Or, c'est moins l'action du combat qui compte « il les frappa sans aucune pitié » que le résultat, qui est bien ce que le petit tailleur considère comme un exploit. Les discours directs attribués au petit tailleur, qui ressemblent à des monologues intérieurs, dévoilent l'arrogance du personnage par la gradation : le petit tailleur voudrait que la ville et même le monde soit informé de son action grandiose et héroïque. Dans le passage, l'ironie du narrateur se laisse entendre par le recours aux discours directs mais aussi par l'usage de l'expression « et son cœur remua de joie comme la queue d'un petit agneau ». Cette formule, que l'on trouve dans la deuxième édition des contes (1819), a été tirée d'

un roman de Christian Weise (1642-1708) intitulé *Les trois fous les plus fous qui soient dans le monde entier* (1762). Dans ce roman, cette formule décrit la joie d'un personnage lorsqu'il retrouve le chapeau qu'il avait perdu.²⁶⁴

Cette image populaire permet ainsi d'insister sur le caractère dérisoire de l'action héroïque et sur la démesure de la fierté du personnage. En effet, celui qui se proclame héros n'est en réalité qu'un agneau, animal qui symbolise ici la petitesse.

Éric Chevillard, dans la réécriture du conte, retient de ce passage sa tonalité ironique et procède à des modifications qui tirent le texte vers le loufoque. En effet, l'« ordre de signification » qu'il instaure n'est plus le même que dans le conte. Dans celui-ci en effet, les mouches ne sont que l'élément déclencheur. Le combat du tailleur et des mouches permet à ce-dernier de prendre conscience de sa vaillance. Dans le texte d'É. Chevillard, l'épisode des mouches n'est pas qu'un simple élément déclencheur. En effet, les mouches sont dans le récit un motif obsessionnel sur lequel le narrateur ne cesse de buter. Cette intrusion des mouches dans un récit répétitif, rythmé par ce motif récurrent, tire le texte vers une composition langagière singulière, loin de ce que B. Blanckeman nomme les « postures rhétoriques ». É. Chevillard développe une écriture loufoque par l'usage de l'ironie et de la parodie. Or, la ponctuation, ainsi que la typographie, « font mouche » et concourent à mettre en valeur ces deux registres.

²⁶³ Les frères Grimm, « Le Vaillant Petit Tailleur », dans *Contes pour les enfants et la maison*, édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, t. I, Paris, José Corti, 2009, p. 128-136, ici p. 129.

²⁶⁴ Analyse du conte des frères Grimm, « Le Vaillant Petit Tailleur », par Natacha Rimasson-Fertin, *Contes pour les enfants et la maison*, op. cit., p. 137.

2) Le combat contre la mouche : un motif Minuit

Les mouches apparaissent, au même moment que dans le conte de Grimm, lorsque le petit tailleur a différé le moment de manger sa tartine pour coudre encore quelques points. Au détour d'une métalepse, le narrateur prévient de leur présence :

Avez-vous remarqué, partout sur les murs, au plafond, aux carreaux de la fenêtre, il y a une quantité de mouches dans cette pièce, c'en est effrayant, le plus souvent elles volent, sans autre but, dirait-on que d'emplir tout l'espace de leur pénible bourdonnement, puis se posent.²⁶⁵

Dix pages plus loin, les mouches sont écrasées au terme d'une digression concernant le tueur en série Jacques Lanternier :

On se fût passé sans dommage ni perte du récit pénible de cette sordide existence de *serial killer* puisque le petit tailleur tel que nous le voyons à présent, le sourcil froncé, la narine dilatée, qui abat d'un coup sec son chiffon sur l'essaim bourdonnant, explicite aussi bien et même mieux encore que Jacques Lanternier ce faisant l'expression *tomber comme des mouches*. Parce que c'est ça.

C'est l'hécatombe.

Il n'en compte pas vingt, écrasées sur la tartine ou jonchant la table de leurs débris, il n'en compte pas cent, il n'en compte pas mille, non, les yeux brillants, il n'en compte pas moins de sept ! Un vrai carnage. Le petit tailleur se rengorge. Il bombe le torse. Il entend les hourras de la foule, les applaudissements tonitruants. Il s'incline devant son miroir.²⁶⁶

Dans ce passage, l'exploit infime du héros fait l'objet d'un récit ironique qui amplifie le prétendu héroïsme d'un personnage renvoyé finalement à sa solitude. Dans le premier paragraphe du passage, les italiques mettent en parallèle le nom composé anglais « *serial killer* » avec l'expression familière « *tomber comme des mouches* ». Le terme anglais évoque l'univers de l'enquête policière, relayé de manière grandiloquente dans des magazines tels que *Détective*, qui raffolent des meurtres en série. La locution proverbiale « tomber comme des mouches », compare les hommes aux diptères pour signifier qu'ils meurent en grand nombre. Or, le narrateur joue à prendre cette expression au premier degré en lui associant le nom « hécatombe ».

Le texte prend de l'ampleur à partir de cette expression imagée. La pertinence de l'image est d'abord commentée dans une remarque métadiscursive : « Parce que c'est ça. » Le pronom anaphorique renvoie alors à l'expression adverbiale. Néanmoins, le pronom est aussi

²⁶⁵ Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, op. cit., p. 38.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

cataphorique : il désigne la métaphore qui s'impose ensuite : « C'est l'hécatombe » (qui sera reprise par une autre métaphore : « Un vrai carnage »). La métaphore de l'hécatombe contraste avec celle de la chute des mouches. En effet, la première image, par la comparaison de l'homme à l'insecte, est ludique, tandis que la seconde, utilisée ici ironiquement, a une connotation historique tragique. Or, le retour à la ligne accentue encore la dramatisation contenue dans cette métaphore de l'hécatombe. L'isoler sur la ligne, la détacher, la rendre visible revient à la parodier dans un contexte où elle semble tout à fait inopportune. Le caractère incongru de la métaphore de l'hécatombe, l'affirmation de sa pertinence accentuée par le présentatif « c'est », son isolement sur une ligne, contribuent à l'ironie de ce passage dans lequel la grandeur épique du personnage s'évanouit progressivement.

Le décompte croissant (vingt, cent, mille) des mouches tuées par le personnage est interrompu brutalement par le chiffre « sept » qui réduit l'exploit à l'assassinat de quelques mouches. Malgré l'usage de la formule comparative « pas moins de + numéral » « il n'en compte pas moins de sept » et celui de l'exclamation, l'exploit est minimisé. Les verbes au présent de narration qui décomposent la gestuelle du héros (se rengorge, bombe, entend, s'incline) constituent une série d'action qui, au lieu de transformer le personnage en héros, le décrédibilise. Le dernier verbe « s'incline » achève de ridiculiser le héros. La grandeur héroïque s'est dissipée. Pour reprendre une image de Christine Jérusalem²⁶⁷, qui a étudié le motif loufoque de la mouche chez J. Echenoz²⁶⁸, C. Oster²⁶⁹ et É. Laurent²⁷⁰, « ce combat loufoque contre la mouche que mènent les écrivains de Minuit constitue sans doute une contrefaçon grotesque des toreros. »²⁷¹

3) Un texte moucheté

Les mouches, à partir de leur première apparition, apparaissent à deux niveaux : elles reviennent dans le premier niveau du récit, celui du conte. Mais elles tournent aussi autour de l'écrivain narrateur envahi par une espèce de mouche du coche envahissante. Ainsi, la métalepse qui a introduit pour la première fois le motif des mouches, se comprend

²⁶⁷ Christine Jérusalem, « Le Loufoque : une écriture en pattes de mouches », dans Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, op. cit., p. 135-147.

²⁶⁸ Dans Lac (1989), « le personnage principal Chopin, à la fois espion et scientifique, s'intéresse de près aux mouches. Il leur a consacré plusieurs articles et, de façon plus prosaïque, il se sert des insectes pour espionner. » (Christine Jérusalem, « Le Loufoque : une écriture en pattes de mouches », art. cit., p. 135).

²⁶⁹ *Loin d'Odile* (Paris, Éditions de Minuit, 1998) de Christian Oster est un récit consacré presque uniquement à une mouche.

²⁷⁰ Dans *Coup de foudre* (op. cit.) on assiste à la mise à mort assez banale du diptère.

²⁷¹ Christine Jérusalem, « Le Loufoque : une écriture en pattes de mouches », art. cit., p. 147.

rétrospectivement comme l'intrusion des mouches dans ce deuxième niveau du texte : c'est bien le narrateur qui observe les insectes sur sa fenêtre. Mais, en réalité, les mouches étaient entrées dans le texte avant la métalepse. Elles sont annoncées en effet lorsque le narrateur énumère les choses qui le font rire. Les mouches donnent alors lieu à une réflexion absurde et décalée puisqu'elle est fondée sur la substitution de la mouche au rasoir puis au narrateur :

riant de la mouche qui a tourné tout le long du jour devant le miroir de
la salle de bains en faisant vrombir le moteur de mon rasoir et qui ce
soir a plus de barbe que ce matin²⁷²

Par l'évocation du rasoir et de son moteur, c'est le « bourdonnement » de la mouche qui est évoqué ici. Or, ce bourdonnement va se faire entendre tout au long du texte.

Les mouches sont aussi annoncées sur le plan sonore par un rapprochement implicite entre mouche/mouchoir :

riant [...]

alors que le drap de lit est meilleur mouchoir que le mouchoir, vous
servira beaucoup plus longtemps que le mouchoir à vous moucher
avant de devenir ce chiffon gluant qui vous gerce les narines,
mériterait donc davantage que le mouchoir non seulement le nom de
mouchoir mais bel et bien d'être le mouchoir, d'être aussi le
mouchoir, du moins, tout en restant le drap de lit, ce qu'il fait très bien
depuis toujours, contrairement au mouchoir, vous prendriez froid aux
pieds²⁷³

La répétition du substantif « mouchoir » qui évoque la « mouche noire » ou l'étonnant infinitif « mouche choir » et la dérivation mouchoir/moucher invitent l'insecte dans le paragraphe. Or, il s'agira pour le narrateur de les en extraire et de les « moucher », verbe polysémique qui signifie, selon les cas, « moucher son nez » ou « remettre quelqu'un à sa place ». Le narrateur devra moucher non plus sept mais huit mouches qui apparaissent dans le paragraphe cité ci-dessus où le terme « mouchoir » est répété huit fois et non pas sept.

Ce passage permet de préciser la définition du texte loufoque. La métalepse dans le texte loufoque est une forme d'invitation faite au lecteur à jouer avec le texte, à y rechercher des indices inattendus, à décrypter les jeux sonores. Le texte loufoque voudrait réinventer l'adéquation du mot et de la chose : le « mouchoir » matérialise la présence de la mouche dans le texte. En fait, chaque lettre, chaque mot, apparaît comme une mouche tant le texte réactualise la métaphore de l'écriture en pattes de mouches. La mouche s'invite ainsi à la fin du conte, quand le tailleur festoie avec le roi, la reine et leur fille – sa future épouse :

²⁷² Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, op. cit., p. 23.

²⁷³ *Ibid.*, p. 24.

Sans couteaux ni fourchettes
Mouches
Tant qu'on a l'appétit²⁷⁴

Le texte alors n'est plus ponctué et fait apparaître trois lignes elliptiques qui reconstituent à grands traits le banquet. Sur la première ligne, le double privatif « sans...ni » met hors d'usage les deux ustensiles. Une ligne de blanc suit cette mention nominale comme s'il revenait au lecteur de tirer des conclusions de l'omission des couverts. Ainsi, il pourra interpréter l'apparition de la mouche dans la deuxième ligne. L'apparition de l'insecte est sans doute la conséquence d'un manque d'hygiène. Le proverbe populaire donné sur la troisième ligne est incomplet mais suffit à faire apparaître le mot clé de la séquence : « appétit ». C'est en effet un repas de « goinfre » qui est ici raconté.

L'apparition du substantif « mouches », au pluriel, dans ce bref passage qui rompt la linéarité du texte, pourrait se lire comme la matérialisation de la mouche sur la page. Qu'un écrivain écrive le seul mot « mouche » en noir sur une page, et nous aurons l'impression de voir cette mouche ou les pattes de mouches de son écriture. Afin de maintenir cette lecture selon laquelle le signe serait une visualisation possible du référent, il faudrait pouvoir voir dans chaque lettre une mouche. Or, le mot « mouches », au pluriel, comporte sept lettres. Et le lecteur voit donc les sept mouches écrasées par le petit tailleur d'un seul coup d'œil.

Ainsi, la présence des mouches dans le texte contribue à élaborer un mode de lecture qui tiendrait compte de chaque lettre et de chaque mot comme des signes noirs matérialisant l'insecte. Le texte alors, loin d'être une simple réécriture du conte des frères Grimm, s'offre comme un bourdonnement continu. Dans la dernière partie du récit, les mouches se font de plus en plus envahissantes et sont tenues pour responsables du renoncement à l'ordre narratif : « Depuis que j'ai entrepris ce récit et comme si elles voulaient à tout prix l'empêcher, les mouches ne m'ont pas laissé en paix une seconde ».²⁷⁵ Les mouches font échapper le récit à l'ordre chronologique et linéaire qui était celui instauré dans le conte des frères Grimm. Chez É. Chevillard, le récit échappe à sa linéarité puisqu'il semble que le narrateur suive, tout au long de son récit, le vol des mouches, attachant à cet infime animal une importance démesurée. Les mouches sont un détail qui, selon Christine Jérusalem, ne produit pas un « effet de réel » mais au contraire un « effet de loufoque » parce que « le détail est agrandi démesurément ». « Le récit loufoque est une machinerie optique qui rapproche et grossit l'insignifiant, modifie le système des échelles et propose une nouvelle perspective ». En

²⁷⁴ Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, op. cit., p. 249.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 237.

somme, le récit loufoque met au point un « appareillage optique » spécifique. L'effet de zoom pratiqué sur le détail est ici tout à fait perceptible :

Depuis que j'ai entrepris ce récit et comme si elles voulaient à tout prix l'empêcher, les mouches ne m'ont pas laissé en paix une seconde. Vive l'hiver qui nous en débarrasse et tant pis pour ses rigueurs qu'il faut bien supporter en contrepartie, l'ours blanc ne sera jamais aussi importun qu'un seul de ces diptères. Or ils sont dix ou douze, au moins, dans la chambre où j'écris, et chacun double ou triple et multiplié encore par tous les autres, tantôt enchaînant les figures aériennes vertigineuses et les prouesses antipodistes afin de distraire mon œil, tantôt attaquant en piqué leur objectif, l'art, la civilisation, l'humanité candide et sans défense que je représente ici crânement.

Quand par miracle j'en attrape un au vol, c'est une pleine main vibrante ou une poignée de vase, ça me dégoûte, j'ouvre les doigts, je le relâche.

Une mouche courant sur ma page blanche arrive en bas et me dit : voilà, elle est remplie !²⁷⁶

La focalisation de l'attention du narrateur sur les mouches crée un effet de démultiplication de l'insecte. Par une illusion d'optique, le narrateur les « double », les « triple », les « multiplie ». Elles ne sont plus alors microscopiques mais envahissent l'espace du narrateur, « la chambre où il écrit ». L'espace assiégé par les mouches est aussi celui de la narration, saturée par la présence de l'insecte. On pense alors à Pascal, écrivain naturellement convoqué par l'image d'un homme seul dans sa chambre, en train d'écrire, et à cette pensée intitulée « la puissance des mouches » : « Elles gagnent des batailles, empêchent notre âme d'agir, mangent notre corps. » La mouche, insecte qui appartient, selon Christine Jérusalem, à un « appareillage métaphysique », rappelle la fragilité de l'homme « candide et sans défense ». Bien sûr, le texte d'É. Chevillard fonctionne sur le mode de la parodie. Cependant, cette parodie vise à construire une *problématicité* romanesque. Il s'agit en effet, bien que sur le mode parodique, de représenter la fragilité de l'homme, écrivain ou pas, et de questionner son rapport à la métaphysique – on retrouve d'ailleurs ici une manière de faire propre à Jean-Philippe Toussaint qui dans *La Télévision*, par exemple, montrait un personnage en proie au désœuvrement métaphysique en multipliant les allusions à Pascal.

Mais la mouche envahit aussi l'espace de la page : la multiplication des insectes correspond alors à la multiplication des mots et des lettres sur la page. Cette métaphore de l'écriture composée de signes noirs comme des mouches s'oppose aux blancheurs de l'ours, de l'hiver et de la page. Le troisième paragraphe, isolé et bref, associe définitivement

²⁷⁶ Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, op. cit., p. 237-238.

l'écriture à la mouche. L'écriture est ce qui permet de faire parler la page. Dès lors qu'elle est noircie, la page parle à la manière de la mouche qui s'exprime ici au discours direct.

L'omniprésence de la mouche aboutit à l'identification du narrateur à l'animal. Il proclame un nouveau référent au pronom déictique « je » et décline, au conditionnel, les possibilités qui s'offriraient alors à lui : « Moi, si j'étais une mouche.... (...) Moi, sale mouche noire ... »²⁷⁷. La mouche est devenue si envahissante que le narrateur va devoir l'éradiquer comme l'avait fait avant lui le vaillant petit tailleur.

Dans le roman d'Éric Chevillard, la chasse aux diptères ne sera pas décrite à nouveau. Certes, cette scène aurait pu être présentée sur un mode burlesque, comme cela a été fait par exemple dans un sketch de la série *Mr. Bean*, où le personnage (créé par Rowan Atkinson) poursuit pendant plusieurs minutes un diptère sans pouvoir se libérer de la gêne sonore de l'insecte, ou dans le roman d'Éric Laurent, *Coup de foudre*, où le narrateur décrit le personnage de Chester en train de déplacer un meuble pour atteindre une mouche :

Il en devient comme fou. Debout sur le bureau, il tournait sur lui-même en brandissant hélicoïdalement un chiffon, dont le motif vichy tempérerait mal la belliquosité. Paniquée, la mouche traversait la pièce en tous sens, par toutes altitudes. Chester ne tenait plus au bureau que par la pointe d'un pied. Chaque piqué de la mouche, chaque looping, chaque rase-motte, chaque oblicité, chaque ellipse enfin, était immédiatement repris par une conique nuée de carreaux rose et blanc. Dans le même mouvement de toupie, Chester attrapa un balai léthargique, adossé au mur, et le fit tourner furieusement, au-dessus de lui. L'obscurité se fit soudain, dans un fracas de néon brisé. La chute d'un corps se fit également entendre.²⁷⁸

Éric Chevillard renonce à ce stéréotype et propose un dispositif typographique qui, dévoile *d'un coup* d'œil les mouches écrasées :

²⁷⁷ Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, op. cit., p. 244.

²⁷⁸ Éric Laurent, *Coup de foudre*, op. cit., p. 77.

ÉPILOGUE

Voici l'œuvre accomplie. Je suis désormais l'auteur du *Vaillant petit tailleur*. Dans le silence revenu, on voudrait se recueillir. Les mouches murmurantes ne nous en laissent pas le loisir.

Que faut-il comprendre ?

Protesteraient-elles contre ma juste revendication ?

Ou bien, présentes autour de moi d'un bout à l'autre de ma narration, s'imaginent-elles que je ne fus que leur secrétaire appliqué, écrivant sous leur dictée, et que ce livre est le leur ?

Elles se posent sur la table devant moi, soudain apaisées, satisfaites. Cette dernière hypothèse semble leur convenir. Et maintenant, je présume qu'elles vont pondre entre mes doigts, dans le pli de mon coude ?

J'ai roulé ces pages dans mon poing. Reculez-vous, mes amis, je vais frapper, je frappe !

une

deux

trois

quatre

cinq

six

sept

huit²⁷⁹

La linéarité du texte est ici brisée et le texte invente, *in extremis*, une forme de visibilité. En effet, les chiffres en caractères gras, qui sont inscrits non pas en caractères numériques mais en toutes lettres, matérialisent les mouches que le narrateur vient d'écraser. Il n'y en a plus sept, comme dans le conte, mais huit. Le narrateur outrepassé ainsi l'exploit de son personnage et devient l'égal du vaillant petit tailleur. La métaphore de l'écrivain en tailleur relève du poncif, et j'ai montré d'ailleurs dans le deuxième chapitre de cette thèse que la métaphore de la littérature haute couture était apparue opportune aux journalistes littéraires après la lecture de ce livre d'É. Chevillard.

La spatialisation des chiffres sur la page présente au lecteur, sans commentaire, le palmarès des mouches mortes. Il semble que les mouches aient été écrasées à même le livre que nous lisons. La volonté d'éradiquer les mouches, de les sortir du récit pour faire taire leur bourdonnement a donc définitivement échoué, puisque voici les mouches parasites comme empaillées ou incrustées sur la page. Le caractère gras figure non seulement la couleur noire des mouches mais aussi leur écrasement. Les traits se sont épaissis comme s'ils avaient eux-mêmes fait l'objet d'une pression. Chaque lettre, semble-t-il, est écrasée. Chaque lettre se transforme dès lors en une mouche et, par un jeu d'optique, ce ne sont plus huit mouches que

²⁷⁹ Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, op. cit., p. 265-266.

nous voyons, mais trente-trois (soit le nombre de lettres contenues dans « unedeuxtroisquatrecinqsixseptuit »).

Ainsi, la dernière page du livre offre une véritable chute puisqu'elle matérialise le « mouchoir », c'est-à-dire la mouche qui choit. Le livre atteint alors une portée loufoque plus grande. Le loufoque du dispositif tient aussi dans sa simplicité enfantine. Il s'agit en fait ici pour É. Chevillard de dessiner, et non plus d'écrire. La narration linéaire est gauchie au profit de la simple image. Il semble que le narrateur renoue ici avec un univers enfantin qui est celui du conte merveilleux. Jean Echenoz, dans *Lac*, fait aussi entendre cette voix enfantine, quand « Chopin [le personnage] s'écrie en attrapant ses mouches "sept d'un coup. Pas trop mal." »²⁸⁰

Cette résurgence de l'enfance semble d'ailleurs réduire au rang de jeu le dispositif typographique de la fin. Il ne s'agit pas pour É. Chevillard de renouveler des expériences typographiques ou d'offrir une réminiscence du *Jardin des plantes* de Claude Simon. Au contraire, la spatialisation du texte sur la page relève d'une disposition typographique simple. Les deux premiers chiffres sont en effet disposés de part et d'autre de la ligne, tandis que les suivants, disposés en quinconce, occupent ensuite chacun une nouvelle ligne. Après les multiples digressions qui ont fait proliférer le conte de Grimm, É. Chevillard propose un modèle d'écriture minimal, réduit à l'exemplification du référent par le mot, comme s'il s'agissait de dessiner la mouche.

La dimension parodique du dispositif typographique peut être aussi appréhendée par le lecteur s'il se souvient des jeux phoniques notamment entre mouchoir/mouche, choir/ mouche noire. La liste devrait être complétée par « mouchard » qui désigne, dans le domaine de l'imprimerie, les « repères imprimés qui permettent de contrôler la marge, le registre ou la pliure »²⁸¹. Ainsi, les mots dispersés sur la page invitent à regarder les marges du texte et les blancs typographiques dont il est traversé, et permettent de repenser le texte d'É. Chevillard comme un texte qui se déploie dans les marges du conte de Grimm, c'est-à-dire dans ce que ne dit pas le conte.

Voyant ces insectes dispersés sur la page, le lecteur peut aussi penser à n'importe quel insecte volant et notamment au bourdon puisque le « bourdonnement » de la mouche,

²⁸⁰ Jean Echenoz, *Lac*, op. cit., p. 110. Cité par Christine Jérusalem, « Le Loufoque : une écriture en pattes de mouches », art. cit., p. 147.

²⁸¹ *Le Trésor de la Langue Française* en ligne, article « mouchard ».

équivalent au bruit du moteur du rasoir, se fait entendre depuis les premières pages du texte. Or, dans le domaine de la typographie, le bourdon désigne « l'erreur de composition qui se traduit par l'omission d'un mot ou d'un membre de phrase »²⁸². Ici, c'est la chasse à la mouche (à la coquille) qui a été omise, laissant, entre les signes noirs, le blanc de la page. Les signes noirs, dès lors, semblent comme de subtils « points de bourdon »²⁸³.

Enfin, le caractère parodique du dispositif est annoncé dans le paragraphe qui le précède. Le torchon, arme du crime, s'est en effet transformé en un ensemble de pages roulées. Ces pages sont toutes celles qui viennent d'être écrites et le narrateur/écrivain transforme alors son ouvrage en « bourdon »²⁸⁴, c'est-à-dire en bâton, capable d'éradiquer l'adversaire. L'adresse au lecteur « Reculez-vous, mes amis, je vais frapper, je frappe ! », qui annonce l'action au futur avant d'affirmer sa réalisation dans la spatialisation, ménage un effet de suspense, rendu ridicule par l'immédiateté de la lecture des chiffres.

Finalement, ce dispositif typographique non linéaire permet au narrateur d'éviter de dérouler à nouveau sa langue, à la manière d'un tue-mouches, pour rapporter l'exploit dans une forme de chanson de geste :

Certains poètes, au moindre de leurs exploits ou des exploits de leur seigneur et maître, déroulent aussitôt leur langue extraite en entier de leur bouche comme un tapis rouge sous les pas du héros et de sa cavalerie, et ce sont de longues strophes formant d'interminables épopées : la geste des mouches aurait pu devenir l'un des plus massifs monuments de la littérature française.²⁸⁵

Chez Éric Chevillard, les jeux typographiques brisant la linéarité interviennent toujours quand il devient nécessaire d'interrompre l'amplification qui caractérise sa prose (énumération, accumulation, hyperbate, enchâssement des relatives, digression...). Alors que le texte ne cesse de gonfler dans une forme de maximalisme stylistique, il cède parfois la place à des formes brèves et condensées. *In fine*,

[l]e vrai style serait donc celui qui fait l'économie du style, la vraie forme celle qui ne prétend pas au beau. Le problème du minimalisme consiste donc à inventer un art qui ne soit pas *artefact*, un art sans art. Et un art qui ne serait pas manifestation d'une conscience.²⁸⁶

²⁸² *Le Trésor de la Langue Française* en ligne, article « bourdon ».

²⁸³ Le point de bourdon est un « point de broderie utilisé en lingerie » (*Trésor de la Langue Française*, article « bourdon »).

²⁸⁴ *Le Trésor de la Langue Française* en ligne. Voir l'article « bourdon ».

²⁸⁵ Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, op. cit., p. 49.

²⁸⁶ Jacques Poirier, « De la littérature et autres bagatelles : sur Éric Chevillard », dans Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 15-26, ici p. 21.

Pour faire de l'écriture une écriture qui ne manifeste pas une conscience mais uniquement le résultat d'une action, Éric Chevillard recourt à une spatialisation textuelle qui découd l'énoncé et la conscience percevante du même mouvement.

Des écritures Minuit décryptables dans une prise en compte du dialogue qu'elles établissent avec des hypotextes

Finalement, le dispositif d'É. Chevillard répond à une logique contraire à celle de Claude Simon. Il ne s'agit pas, pour le plus jeune, de lancer l'écriture du souvenir quitte à ce que le texte soit fragmenté (comme c'est le cas chez Claude Simon), mais au contraire de parvenir à interrompre le récit dans un dernier pied de nez au lecteur. En outre, les registres des deux dispositifs se tiennent aux antipodes : la dramatisation est au cœur du dispositif simonien tandis que l'humour régit le dispositif d'Éric Chevillard. Chez celui-ci, le dispositif textuel et visuel est désigné comme obsolète par la trivialité loufoque de ce qu'il montre mais aussi par son incongruité anachronique : le décalage entre un conte de Grimm et un dispositif appartenant à la littérature du XX^e siècle renforce son artificialité. Finalement, le dispositif textuel est revisité par É. Chevillard pour devenir parodique, ce qui évoque la manière dont Éric Laurent adresse un clin d'œil amusé, par les parenthèses et le double tiret, à la phrase proustienne. S'il existe un style-Minuit, c'est peut-être dans cette reconnaissance et cette mise à distance des héritages, intertextes à la fois revendiqués et honorés, mais toujours sur un mode inventif.

La transtextualité, définie par Gérard Genette comme la « transcendance textuelle du texte (...), tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »²⁸⁷, se manifeste ici sous la forme d'une *hypertextualité* qui définit la relation unissant un texte B (appelé *hypertexte*) à un texte antérieur A (appelé, bien sûr, *hypotexte*). Il est possible que

B ne parle nullement de A, mais [B] ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai [...] de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer.²⁸⁸

²⁸⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes, La Littérature au second degré* [1982], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1992, p. 7.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 13.

Dans les textes d'Éric Chevillard et Éric Laurent, définis, selon le vocabulaire de Genette, comme des *hypertextes*, des allusions sont faites à des *hypotextes* (Proust, la prose spatialisée) transformés manifestement sur le mode de la parodie ou du pastiche.

Éric Chevillard pratique la parodie quand il « modifie le sujet *sans modifier le style* »²⁸⁹, conserve « le texte noble pour l'appliquer, le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire »²⁹⁰. Ainsi, il conserve la forme de la poésie mallarméenne pour évoquer les mouches, sujet trivial s'il en est. La transformation sémantique est à l'origine du dispositif satirique et ironique d'É. Chevillard.

Éric Laurent procède quant à lui à un pastiche de la réminiscence proustienne lorsque, imitant le style de son prédécesseur, il en exacerbe la longue phrase et les enchâssements parenthétiques afin de mettre de l'ordre dans un récit fondé sur le désordre sexuel du héros. La transformation stylistique fait écho à la pratique proustienne. Pourtant, loin d'être sérieuse²⁹¹, la pratique *hypertextuelle* relève ici du ludique, définit par Genette comme un « pur amusement ou un exercice distractif, sans intention agressive ou moqueuse »²⁹². Ou plutôt, s'agit-il d'une forme de pastiche-hommage, une « trace de Proust ». La démarche laurentienne s'inscrit dans la volonté de créer du nouveau, de chercher une forme nouvelle et avant-gardiste en rendant hommage à son prédécesseur. En somme, le pastiche n'est plus un pastiche à visée satirique. Il ne se moque pas de l'écriture de Proust, n'est nullement politique ou réactionnaire (comme peuvent l'être par exemple les pastiches d'une écriture Minuit par Patrick Besson²⁹³). Le pastiche possède ici une dimension esthétique et fonctionne à l'instar des pastiches de Flaubert par Proust. Ici, Proust est *lu* par É. Laurent, Proust est *écrit* par É. Laurent, Proust est *lu* par nous [lecteurs], *à travers* É. Laurent, *en passant* ou *en prenant* par É. Laurent.²⁹⁴ Cette lecture « déformante »²⁹⁵ du texte proustien par É. Laurent invente un nouveau statut de l'écrivain/lecteur qui établit des relations nouvelles entre sa propre production et le texte dont il se nourrit. Les romans d'É. Laurent procèdent d'une lecture favorable et actuelle de Proust.

²⁸⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *ibid.*, p. 35.

²⁹⁰ *Idem.*

²⁹¹ Gérard Genette associe le pastiche à une fonction non satirique.

²⁹² *Ibid.*, p. 43.

²⁹³ Voir notamment dans Patrick Besson, *Les ai-je bien descendus ?*, Paris, Messidor, 1991, des pastiches politiques et réactionnaires des écritures de Jean-Philippe Toussaint, « Enterrement » et de Jean Echenoz : « Il est Minuit, docteur Echenoz » présentés dans la communication de Pascale Hellégouarc'h, « Pastiche éditorial : un exercice de style ? », colloque *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, 25/05/12, à paraître.

²⁹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 137.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 155.

Ainsi, on comprend mieux pourquoi le style-Minuit est parfois présenté dans la presse comme un style exigeant, snob ou élitiste. Par le dialogue *transtextuel* que les textes Minuit établissent avec les textes antérieurs, ils s'adressent avant tout à des lecteurs qui disposent d'un ensemble de références indispensables à une juste appréciation du texte Minuit. En un sens, les textes Minuit perpétuent la tradition d'une difficulté littéraire, d'une illisibilité partielle, et s'adressent prioritairement à une communauté de lecteurs choisis. S'il est possible de comprendre le texte de Patrick Bouvet sans disposer de la référence simonienne, il paraît en revanche difficile d'apprécier les textes d'Éric Laurent et d'Éric Chevillard sans en percevoir leurs *hypotextes*.

IV. Réinventer la ponctuation : le cercle de Monique Wittig, le carré d'Éric Chevillard

Devoir d'insoumission et soulèvement poétique

Rendant un hommage ludique aux *hypotextes* auxquels ils font allusion, les textes Minuit tissent un fil rouge dans le catalogue auquel ils appartiennent et, plus généralement, s'ouvrent à la littérature contemporaine ou antérieure. L'étude des signes de ponctuation est apparue jusqu'à présent comme une entrée de choix pour observer la manière dont se déploie ce fil rouge dans le catalogue Minuit et au-delà. L'étude de la ponctuation va me permettre d'infirmer définitivement l'hypothèse émise au départ, selon laquelle le patron stylistique Minuit se distinguait par son conservatisme. En effet, il n'en est rien et c'est ce que nous verrons dans cette étude de deux formes géométriques qui deviennent signes de ponctuation : le cercle de Monique Wittig, et le carré d'Éric Chevillard.

Par l'étude de ces deux signes, se dégagera à nouveau l'importante filiation d'un texte à l'autre du catalogue, dans une tradition d'insoumission politique et poétique. Si, dans le passage étudié plus haut, Éric Chevillard parodiait un dispositif textuel spatialisé typiquement avant-gardiste, semblant ainsi refuser toute forme trop radicale de visibilité textuelle, il ne rejette pas pour autant le caractère révolutionnaire de l'écriture. Chez lui, l'éclatement des conventions d'écriture, des codes génériques et des modes de lecture s'inscrivent dans un « devoir d'insoumission » que, selon Anne Simonin, les Éditions de Minuit cultivent depuis

leur création. En 1942, en effet, les Éditions de Minuit étaient clandestines et publiaient une littérature non pas de la Résistance (associée par Anne Simonin à la propagande), mais de la « clandestinité ». Entre 1942 et 1944, le catalogue « humaniste » respecte toujours les mêmes contraintes : « unité de la Résistance, vision idéaliste de la France, image correcte de l'occupant, condamnation sans appel du régime de Vichy. »²⁹⁶ Selon Anne Simonin encore, les Éditions de Minuit ont inventé un genre, celui de la littérature clandestine, qui transforme la passivité et le pacifisme en résistance civile. Or, cette singularité Minuit est observable encore aujourd'hui, à de notables transformations près.

Durant les années 1970-1980, après l'engagement des Éditions de Minuit dans la résistance française à la Guerre d'Algérie²⁹⁷, l'insoumission n'est plus clandestine, dans la mesure où la France n'est plus engagée dans des conflits, et éclate au grand jour dans le catalogue des Éditions de Minuit. Les textes de Monique Wittig en particulier, portent encore, me semble-t-il, un message humaniste et insoumis, mais ils sont même révolutionnaires. En appelant les femmes au soulèvement poétique et politique, *Les Guérillères* vont à l'encontre d'une société patriarcale et s'inscrivent dans la tradition d'une « littérature de contrebande » pour laquelle l'enjeu serait de « dire des choses interdites dans des mots autorisés »²⁹⁸. Deux générations après, conscients sans doute de la tradition éditoriale des Éditions de Minuit, les écrivains la perpétuent à leur tour : Éric Chevillard crée dans son œuvre, selon Pierre Schoentjes,

une révolution. Il n'est pas un donneur de leçon mais adopte des prises de position environnementales, prône le respect de la planète et de l'espèce humaine. Loin de tout militantisme, dans des textes qui ne sont absolument pas gratuits, il imagine différemment la place de l'homme dans le monde.²⁹⁹

Quarante ans après la parution de *La Question* (1958) d'Henri Alleg, *Des Hommes*, de Laurent Mauvignier, questionne les conséquences dramatiques de la guerre d'Algérie pour les

²⁹⁶ Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit, le devoir d'insoumission 1942-1955*, Paris, Imec éditeur, 2008, p. 142-143.

²⁹⁷ « C'est la première fois, exception faite de l'Occupation, que l'édition française s'engage à ce point dans une lutte de circonstances. Deux maisons, les Éditions de Minuit et les éditions Maspero, vont progressivement apparaître comme l'un des symboles de la résistance intellectuelle française à la guerre d'Algérie. Par la régularité, le ton de leur production, les nombreuses saisies dont ces deux éditeurs sont victimes, ils rompent les règles implicites du fonctionnement du champ éditorial, où l'entrepreneur l'emporte généralement sur l'intellectuel. », Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit, op. cit.*, p. 474.

²⁹⁸ Anne Simonin, « Minuit, une entreprise éditoriale singulière, 1942-1969 », conférence inaugurale du colloque *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, 23/05/12, à paraître.

²⁹⁹ Pierre Schoentjes, « Le Roman sans personnage auquel ne manque que l'histoire : Dino Egger d'Éric Chevillard », communication présentée au colloque *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, 25/05/12, à paraître.

soldats français alors que les programmes scolaires n'accordent encore qu'une place infime à la colonisation française.

Cependant, l'insoumission du propos ne fait pas le style d'un catalogue. Il faut donc maintenant s'interroger sur la façon dont le texte, notamment au travers de sa ponctuation, porte ce message d'insoumission et d'humanisme. L'étude des deux nouveaux signes de ponctuation, dans *Les Guérillères* de Monique Wittig et *Le Vaillant Petit Tailleur* d'Éric Chevillard, devrait mettre en évidence cette tradition politique d'une littérature qui échappe à l'ordre établi et appelle à la révolution dans une langue éminemment poétique.

A. *Les Guérillères* de Monique Wittig : la ponctuation de cercle pour revendiquer une parole féminisée.

Monique Wittig publie quatre textes littéraires aux Éditions de Minuit : son premier roman, *L'Opoponax*, qui obtint en 1964 le prix Médicis, *Les Guérillères* (1969), *Le Corps lesbien* (1973) et *Virgile, non* (1985). À partir de 1968, elle s'engage dans des mouvements féministes et lesbiens radicaux et écrit aussi bien de la fiction que des essais théoriques³⁰⁰. Alors que, dans les années 1970, les textes avant-gardistes sont essentiellement édités au Seuil (Barthes, Denis Roche...), les Éditions de Minuit, en publiant les textes de Monique Wittig mais aussi ceux d'Hervé Guibert, proposent elles-aussi des textes expérimentaux³⁰¹. Monique Wittig place en effet « l'action politique de son écriture dans le champ du littéraire »³⁰². Pour elle

[l]a bataille est textuelle et doit se mener sur deux fronts, au niveau formel avec les éléments en cause à ce moment de l'histoire littéraire, et au niveau symbolique contre la « pensée *straight* ». Il incombe à l'écriture de se créer un contexte, de l'intérieur, à travers les textes mêmes ; cela s'avère vrai tout autant lorsque l'enjeu concerne l'existence d'un contexte humain (rendre visible les lesbiennes), ou l'existence d'un contexte littéraire ou artistique (rendre possibles certaines formes qui ne l'étaient pas jusque-là). La lutte pour

³⁰⁰ Elle est l'auteur notamment de *La pensée straight*, Paris, Balland, 2001. Pour plus d'information sur la biographie de Monique Wittig, voir le site qui lui est consacré. URL : www.moniquewittig.com.

³⁰¹ Précisons que l'expérimentation est sans doute poussée à son comble dans le roman-photo sans texte de Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards*, paru en 1985 aux Éditions de Minuit. Dans cet objet, réédité en 2010 aux Impressions Nouvelles, la potentialité narrative des images est entièrement confiée aux lecteurs, invités à reconstituer les enchaînements d'un récit implicite et visuel, à la fois onirique et réaliste, ponctué des mises en abyme de photo dans la photo, et mettant en scène les amours lesbiennes d'un trio de femmes. La lecture de cette œuvre transforme le lecteur en spectateur.

³⁰² Noura Wedell, « Monique Wittig : la lettre et le geste », dans Benoît Auclerc et Yannick Chevalier (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2012, p. 35-47, ici p. 36.

l'émergence de nouveaux contextes littéraires et politiques se poursuit alors sur un double front.³⁰³

Dans *Les Guérillères*, ce double front apparaît très nettement. Sur le plan littéraire d'abord, ce texte, paru un an après *Éros Energumène* de Denis Roche, s'inscrit dans une même volonté de renouveler la matérialité textuelle par un recours à l'intertexte antique³⁰⁴. Cependant, alors que Denis Roche voulait *dé-figurer* la langue poétique, ce projet n'est pas partagé par Monique Wittig qui inscrit son projet du côté du sens et cherche à mettre en scène une parole épique spécifiquement féminine, adossée et opposée à une culture littéraire majoritairement masculine. Ainsi, Monique Wittig n'inscrit pas son texte dans un parti pris purement formel et développe

un matérialisme de la lettre, (...) politique mais concentré sur le signe, qui s'attache à ses qualités formelles, sonores, rythmiques, etc., et ce jusqu'à la sortie (ou la tentative de sortie) du domaine signifiant,³⁰⁵

Ainsi, elle ne se résout pas à « évacuer le sens des pratiques de langage »³⁰⁶. Certes, *Les Guérillères* est un livre « composé d'éléments complètement hétérogènes, de fragments de toutes sortes, pris un peu partout, qu'il a fallu faire tenir ensemble pour former un livre »³⁰⁷, mais le renouvellement poétique (qui semble parfois s'inscrire contre le sens) est toujours articulé à une action politique. C'est cette articulation d'un « matérialisme de la lettre » à l'action politique qu'il m'importera de dégager ici par l'étude de la figure du cercle dans *Les Guérillères*.

1) Invention formelle et recreation du sens

Alors que *Les Guérillères* se présentent globalement comme un récit épique, l'œuvre est inaugurée par un texte écrit en lettres capitales qui s'apparente à un poème compte tenu de sa présentation en trois septains :

³⁰³ Noura Wedell, « Monique Wittig : la lettre et le geste », art. cit., p. 36.

³⁰⁴ À la fin des *Guérillères* figure cette explication : « *Les Guérillères* sont le lieu de rencontre de quelques textes, dans lesquels des « prélèvements » ont été effectués, à la fois comme indications des références socio-historico-culturelles du livre et comme indices des distances que le livre tente d'opérer par rapport à elles ». Suit alors une longue liste de textes, parmi lesquels figurent notamment *L'Iliade* d'Homère et *L'Assemblée des femmes*, d'Aristophane.

³⁰⁵ Noura Wedell, « Monique Wittig : la lettre et le geste », art. cit., p. 45.

³⁰⁶ *Idem*.

³⁰⁷ Monique Wittig, « Quelques remarques sur *Les Guérillères* », dans *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 115.

ESPACEMENTS DORÉS LACUNES
ILS SONT VUS LES DÉSERTS VERTS
ON LES RÊVE ON LES PARLERA
LES OISEAUX DE JAIS IMMOBILES
LES ARMES COUCHÉES AU SOLEIL
LE SON DES VOIX CHANTANTES
LES MORTES LES MORTES LES MORTES

CONNIVENCES RÉVOLUTIONS
C'EST L'ARDEUR AU COMBAT
CHALEUR INTENSE MORT ET BONHEUR
DANS LES POITRINES MAMELLÉES
LES PHÉNIX LES PHÉNIX LES PHÉNIX
CÉLIBATAIRES ET DORÉS LIBRES
ON ENTEND LEURS AILES DÉPLOYÉES

LES OISEAUX LES SIRÈNES NAGEANTES
LES ARÊTES TRANSLUCIDES LES AILES
LES SOLEILS VERTS LES SOLEILS VERTS
LES PRAIRIES VIOLETTES ET PLATES
LES CRIS LES RIRES LES MOUVEMENTS
ELLES AFFIRMENT TRIOMPHANT QUE
TOUT GESTE EST RENVERSEMENT.³⁰⁸

La construction asyndétique du premier vers déboussole immédiatement le lecteur et le deuxième vers confirme la volonté de le désorienter : en effet, le sujet pronominal cataphorique « ils » (« ils sont vus ») n'est défini que dans la deuxième partie de la phrase où il est fait mention des « déserts verts ». Mais, le lecteur peut considérer aussi que les déserts verts ne sont pas pronominalisés dans « ils » et, dans ce cas, le référent du pronom demeure inconnu. En fait, ces deux premiers vers, quelle que soit l'interprétation qu'on leur donne, invite à une lecture herméneutique.

La rime interne en [ɛr] suggère par exemple un mode de lecture qui s'attachera aux sonorités. Cette lecture sonore est d'ailleurs revendiquée tout entière par la situation, à l'orée des *Guérillères*, de ce poème. Certes, l'ensemble du texte s'apparente à de la prose puisque chaque ligne est occupée dans son ensemble pour constituer des paragraphes, séparés par des blancs typographiques. Pourtant, le texte se revendique comme poème, comme le montre aussi les répétitions du syntagme nominal « les soleils verts », par deux fois, sur le même vers. La rime [ɛr] est alors reprise, que l'on entend aussi dans « célibataires » par exemple. Or, cette rime annonce le projet du texte contenu tout entier dans le nom « renversement » qui fait entendre, en son centre, cette même syllabe. Le projet consiste à renverser les codes

³⁰⁸ Monique Wittig, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 7.

littéraires, les *genres* – littéraires et sexuels - mais aussi l'ordre de la domination dans un texte d'où l'homme est éradiqué, cédant la place aux pronoms « elle » ou « elles » omniprésents : « on entend leurs ailes déployées », dit le poème liminaire au lecteur, représenté dans le pronom impersonnel « on ». L'homophonie ailes/elles est soulignée par la répétition du nom « ailes » dans la troisième strophe. Dans ce texte, il s'agit de donner aux ailes/elles de l'air [Er]. Et si le son [Er] lui-même venait à être renversé pour donner [re], ce serait alors une « révolution ».

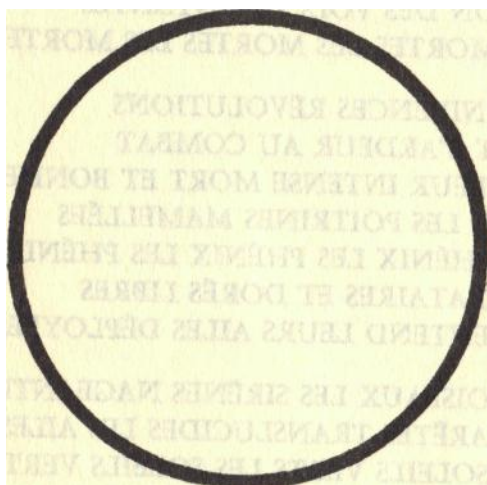
En parallèle d'une lecture poétique, le poème liminaire affirme une lecture politique des *Guérillères*, d'ailleurs suggérée d'emblée par le titre néologique qui transforme « guerrières » en « Guérillères », imposant donc les deux /l/, les elles, au cœur du projet (le pronom féminin pluriel est d'ailleurs surreprésenté dans le texte). La portée politique du texte est soulignée dans le poème initial par les capitales qui évoquent les « cris » évoqués dans le corps du texte. De plus, la revendication occupe les deux derniers vers du poème qui, sans parataxe mais au contraire dans une construction syntaxique liée où la subordonnée conjonctive est introduite par « que », est proclamée : « elles affirment triomphant que/tout geste est renversement ». Bien sûr, « geste » doit être entendu ici selon deux acceptions : au masculin, il désigne l'action ; au féminin, la geste désigne un poème qui va chanter l'histoire glorifiante non plus de héros mais d'héroïnes. Le maintien d'une syntaxe régulière et le jeu sur la polysémie de « geste » rendent plus explicite l'affirmation d'un renversement tandis que le verbe de parole « affirmer » contribue également à inscrire le texte dans une portée politique.

Cependant, dans cette phrase qui se distingue du reste du poème par sa grammaticalité, surgit le participe présent « triomphant » qui aurait pu fonctionner comme un adjectif mais qui, dans ce cas, aurait dû être accordé en genre et en nombre avec le sujet (« triomphantes »). Comment interpréter ce « triomphant » qui contrevient au déroulement grammatical de la phrase et refuse paradoxalement, l'accord féminin pluriel tant recherché par ailleurs ? Il paraît se substituer à l'adverbe : « triomphalement » qui aurait pu définir la manière avec laquelle l'acte locutoire est réalisé. Cependant, même en l'absence du suffixe – ment, l'adverbe de manière est implicitement présent. L'adjectif « triomphant » n'apparaît néanmoins pas à sa place dans l'ordre des mots, ce qui crée un phénomène de rupture. Grâce à l'anacoluthie, une distribution plus large de l'adjectif semble possible : donné dans sa forme neutre et sans accord, il peut désigner un ensemble de substantifs l'avoisinant : les « mouvements », le « geste » ou le « renversement ». Par un élargissement de sa portée, l'adjectif « triomphant » annonce une victoire à venir dans le texte.

2) Le cercle comme image de la révolution poétique

Le renversement promis par le titre et le poème liminaire cèdent plutôt la place à une *révolution visuelle* puisque, sur la page qui suit, figure un cercle noir au contour épais. Le mouvement de la révolution, c'est-à-dire celui qui dessine une courbe fermée autour d'un point fictif ou réel et dont le point de départ coïncide avec le point d'arrivée, est donc ici visualisé par le lecteur. Le cercle donne une image de la révolution annoncée. Pourtant, si cette première proposition interprétative du cercle paraît plausible, c'est avant tout son statut qu'il convient d'interroger : est-il la représentation schématique de la révolution ou, plus largement, une illustration du texte ? Peut-il agir comme une exemplification du contenu sémantique ? Agit-il encore comme une ponctuation de page ?

Le cercle apparaît à trois reprises au fil du livre. Voici le premier cercle :



Quand il pleut, elles se tiennent dans le kiosque. On entend l'eau frapper les tuiles et ruisseler sur les pentes du toit. Des franges de pluie entourent le pavillon du jardin, l'eau qui descend aux angles a un débit plus fort, il y a comme des sources qui creusent les cailloux à l'endroit où elles touchent le sol. A la longue quelqu'une dit que c'est comme un bruit de miction, qu'elle ne peut pas y tenir, en se mettant accroupie. Certaines alors font cercle autour d'elle pour regarder les nymphes chasser l'urine.

Elles se font peur en se cachant derrière les arbres. L'une ou l'autre demande grâce. Alors on se laisse attraper dans le noir en disant malheur à celle qui est vaincue. Ou³⁰⁹

Le premier cercle dialogue avec le texte et semble lui répondre puisqu'il schématise le mouvement de révolution. En outre, il peut se lire comme une illustration du paragraphe qui suit :

Quand il pleut, elles se tiennent dans le kiosque. On entend l'eau frapper les tuiles et ruisseler sur les pentes du toit. Des franges de pluie entourent le pavillon du jardin, l'eau qui descend aux angles à un débit plus fort, il y a comme des sources qui creusent les cailloux à l'endroit où elles touchent le sol. A la longue quelqu'une dit que c'est

³⁰⁹ Monique Wittig, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

comme un bruit de miction, qu'elle ne peut pas y tenir, en se mettant accroupie. Certaines alors font cercle autour d'elle pour regarder les nymphes chasser l'urine.³¹⁰

Après avoir lu ce paragraphe, le lecteur pourra réinterpréter le cercle de la page de gauche comme celui constitué par les femmes autour d'une pisseuse qui en constitue donc le point central. Dans la mesure où le cercle inscrit la lecture du texte dans une forme de visibilité, les peintures représentant cette figure de la pisseuse, celles de Rembrandt (1631) ou de Picasso (1965) sont alors convoquées. Le lecteur est transformé en spectateur observant le tableau de cette miction transformé en scène mythologique par la mention des « nymphes ». Le cercle est aussi, bien sûr, la représentation du sexe féminin et de la castration symbolique. Selon ces interprétations, le cercle, plus qu'une simple illustration qui donnerait à voir exactement ce qui se lit, réaménage le processus de lecture dans des jeux de va-et-vient du texte au cercle et du cercle au texte.

Cependant, le cercle semble fonctionner aussi comme un signe de ponctuation et Monique Wittig réinvente le système des signes noirs. On peut comparer le cercle et le point compte-tenu de la proximité de leur forme. Le point est non seulement le centre du cercle mais aussi une forme réduite du cercle. Le cercle serait comme un gros point, reproduit à trois reprises dans le texte comme des points de suspension dispersés. Si les trois cercles forment ensemble le dessin agrandi des points de suspension, ceux-ci ne sont plus un signe de ponctuation de phrase mais un signe de ponctuation de texte. C'est dès lors l'ensemble du livre qui est placé dans cette suspension et l'on comprendrait mieux alors l'usage du mot « triomphant », dans le poème liminaire, qui doit être alors réinterprété comme un participe présent soulignant la dimension hors-temps de la résistance des guérillères.

Le cercle entre aussi en résonnance dans le texte par son graphisme. En effet, le graphème qui dessine un cercle dans le texte est d'abord la lettre /o/, homophone d'ailleurs de « eau » – dont il est tout de suite question : « on entend l'eau ». Ainsi, dans le passage cité plus haut, cette lettre ponctue à son tour le texte. Le lecteur, sensible à la forme du cercle parce qu'il l'a sous les yeux, sur la page de gauche, interprète la lettre /o/, sur la page de droite, comme une reproduction en miniature du cercle. La lettre fait signe, guide le lecteur dans sa lecture, sépare et lie entre eux les autres graphèmes. Le /o/ majuscule du pronom impersonnel « on » fait strictement écho au cercle tandis que le regard s'arrête sur la lettre quand elle apparaît dans les mots « kiosque », « toit », « entourent », « comme », « sources »,

³¹⁰ Monique Wittig, *Les Guérillères*, op. cit., p. 9.

« cailloux », « endroit », « touchent », « sol », « longue », « accroupie », « alors », « font », « autour ». Le regard s'interrompt comme s'il butait sur un point. Mais, le point, ici, a fait l'objet d'un renversement : de noir, il est devenu blanc. Le point o, ou point blanc, n'est plus réservé au marquage des frontières ; dans un renversement de sa fonction, il signale dorénavant le lien entre les graphèmes et la féminisation d'un discours placé sous le signe du cercle. Le texte, ponctué de ces points blancs, offre au regard toutes les rondeurs de ses lettres. Le /Q/, le /D/ et le /C/ majuscules semblent autant de variantes du /O/ et contribuent à former un texte visuel.

En somme, le cercle, parce qu'il se donne en regard du texte, détermine un mode de lecture attentif non plus seulement au sens du texte (à son imaginaire ou à son contenu thématique) mais aussi à sa forme (entendue non seulement comme forme géométrique mais aussi comme « construction compositionnelle »³¹¹). Monique Wittig invente peut-être là une « forme-sens » telle que celle décrite par Éric Bordas lorsqu'il cherche à distinguer ce qui pourrait fonder un « style gay » :

On a, dans les meilleurs cas, invention, non pas d'un style, mais d'une forme, d'une « forme-sens », « produit de l'homogénéité du dire et du vivre »³¹² ; mais une forme-sens qui se constitue, non de la langue et dans la langue, mais de et dans l'énonciation générale du discours, devenu genre à part entière. [...] [L]e propre d'une forme, par opposition à un style réductible à une langue, et assimilable à un ton de convention culturelle, est de réinventer les modèles des genres, leur disponibilité. En cela, on pourrait dire que le style *n'est plus que* (mais c'est considérable) le régulateur du statut d'une événementialité poétique posée par la forme. La forme dit et le style exprime.³¹³

Le cercle chez Monique Wittig contribue non seulement à instituer un nouveau signe ponctuant mais intervient aussi dans l'« énonciation générale du discours ». Il s'agit en effet pour l'auteur de revendiquer un « être au monde, intempestif »³¹⁴. Dans les deux premiers romans de Monique Wittig, écrire « je » est impossible. Après le « on » de *L'Opoponax*, le « elles » des *Guérillères*, affirme le féminin comme inclus dans un groupe indissociable. Le titre, au pluriel, annonce immédiatement ce groupe féminin. Bien sûr, ce groupe est celui de la lutte et le texte manifeste son engagement politique. Néanmoins, le pronom « elles »

³¹¹ Mikhail Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 265. Cité par Éric Bordas, « Style gay ? », *Littérature*, n° 147, Paris, Larousse, 2007, p. 115-129, ici p. 121.

³¹² Henri Meschonnic, « Forme-sens : Forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivant. », *Pour la poétique* I, Paris, Gallimard, 1970, p. 176. Cité par Éric Bordas, « Style gay ? », art. cit., p. 121.

³¹³ Éric Bordas, « Style gay ? », art. cit., p. 121.

³¹⁴ Éric Bordas, « Style gay ? », art. cit., p. 119.

manifeste aussi l'absence de « je » et la non personnalisation du narrateur, ou plutôt de la narratrice externe.

Le texte est régulièrement interrompu par la liste en lettres capitales des prénoms de chacune des femmes du collectif :

IDO BLANCHE VALENTINE GILBERTE FAUSTA
MONIME GÈ BAUCIS SOPHIE ALISE OCTAVIE
JOSIANE GAIA DEODATA KAHA VILAINE
ANGE FRÉDÉRIQUE BETJE

Ainsi, l'identité de chacune est mentionnée sans que, pour autant, aucune d'entre elles ne puisse s'exprimer à titre individuel. Les verbes de parole, toujours associés au pronom « elles », introduisent une grande majorité des sections de texte et annoncent les discours indirects qui tissent l'ensemble d'un texte qui ressemble à un chant. Les guérillères sont en effet présentées par leurs actions (leurs gestes), mais celles-ci sont rapportées dans leurs paroles, leur geste : « Elles racontent comment » (p. 109), « Elles disent que » (p. 120, p. 141, p. 146, p. 158, *etc*). Certains paragraphes se composent d'une succession d'occurrences du syntagme « Elles disent que » mis en anaphore, ce qui imprime au texte un rythme :

Elles disent que l'événement est mémorable quoique préparé de longue date et mentionné de façon diverse par les historiens les écrivains les faiseurs de vers. *Elles disent* que la guerre est une affaire de femme. *Elles disent*, n'est-ce pas plaisant ? *Elles disent* qu'elles leur ont craché aux talons, qu'elles ont coupé les tiges de leurs bottes. Elles disent que, pourtant, bien que le rire soit le propre de l'homme, elles veulent apprendre à rire. *Elles disent* que, oui dorénavant elles sont prêtes. Elles disent que les tétons que les cils courbes que les hanches plates ou évasées, *elles disent* que les ventres bombés ou creux, elles disent que les vulves sont désormais en mouvement. *Elles disent* qu'elles inventent une nouvelle dynamique. *Elles disent* qu'elles sortent de leurs toiles. *Elles disent* qu'elles descendent de leurs lits. *Elles disent* qu'elles quittent les musées les vitrines d'exposition les socles où on les a fixées. *Elles disent* qu'elles sont tout étonnées de se mouvoir.³¹⁵

L'absence de discours direct – dans une mise en abyme, la narratrice externe orchestre les paroles des femmes, devenant alors une parolière – marque aussi l'impossibilité de s'affirmer comme sujet d'une énonciation. L'énonciation du « je » est bloquée et cette impossibilité de se définir comme le sujet de l'énonciation sera d'ailleurs très nettement

³¹⁵ Monique Wittig, *Les Guérillères*, *op. cit.*, p. 180. Je souligne.

marquée dans le roman *Le Corps lesbien* où le pronom personnel « je », qui prend en charge le récit, est divisé visuellement par un tiret oblique placé entre le /j/ et le /e/ : « j/e. »³¹⁶ L'« aliénation énonciative »³¹⁷ est ici perceptible.

Le cercle qui ouvre le roman peut être relu après cette analyse comme la représentation d'une bouche ouverte pour prendre la parole. L'instance énonciative se manifesterait ici, discrètement, avant d'amorcer son récit. Le cercle oriente le lecteur vers l'identité d'un narrateur qui serait narratrice : le cercle en effet peut-être bouche mais il peut aussi être sexe comme l'invite à le penser le texte : « Elles disent que Clémence Maïeul a souvent dessiné sur le sol l'O qui est le signe de la déesse, le symbole de l'anneau vulvaire »³¹⁸. L'instance énonciatrice, qui s'inclut parfois dans le pronom impersonnel « on », se manifesterait ici discrètement, dans la marge du texte. Le cercle représenterait le centre à partir duquel la voix se propage. La voix est celle que personne ne peut voir, pas même Ulysse ; elle est chant de sirène :

Il y a quelque part une sirène. Son corps vert est couvert d'écailles.
Son visage est nu. Les dessous de ses bras sont couleur d'incarnat.
Quelque fois, elle se met à chanter. Elles disent que de son chant on
n'entend qu'un O continu. C'est ce qui fait que ce chant évoque pour
elles, comme tout ce qui rappelle le O, le zéro ou le cercle, l'anneau
vulvaire.³¹⁹

En inventant une énonciation féminine, féministe et lesbienne, ou plus exactement en inventant une énonciation décalée, le texte appartient pleinement à une « littérature homosexuelle » telle qu'elle est définie par Éric Bordas :

littérature du groupe et de l'individu, ses propositions stylistiques
sont, le plus souvent, déchirées entre la reconduction d'une référence
externe, à destination de la collectivité indispensable, et l'élection
d'une individualité singularisante, qui risquerait de menacer l'identité
collective originelle – ou qui semble vécue ainsi par beaucoup – à
partir de laquelle commence cette aventure sociale qu'est « la
littérature ».³²⁰

Dans le texte de Monique Wittig, le sujet collectif réalisé dans le « elles » accomplit des rituels, scande des chants traditionnels – le récit ressemble d'ailleurs à une épopée – et appartient à un groupe légendaire de « guerrières », ou plutôt de « *guérilléros* », au féminin. La collectivité dicte le récit de la révolte à la narratrice/récitante qui représente cette

³¹⁶ Les premières pages de ce roman sont disponibles sur le site des Éditions de Minuit.

³¹⁷ Éric Bordas, « Style gay ? », art. cit., p. 127.

³¹⁸ Monique Wittig, *Les Guérillères*, op. cit., p. 35.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

³²⁰ Éric Bordas, « Style gay ? », art. cit., p. 129.

« individualité singularisante ». Elle entend toutes les paroles et, en les rapportant, instaure un nouveau langage qui est celui du soulèvement. Le renversement est orchestré par la narratrice qui pourrait être à raison identifiée comme celle qui organise la révolte et observe les guérillères, les entend. Dans ce cas, le cercle initial représente cette oreille qui écoute la révolte. Par le cercle, la narratrice s'invite dans le récit et n'est plus extérieure au récit. Au sein du collectif, elle est isolée et invente, dans la création d'un livre désigné par le collectif comme un « féminaire »³²¹, un nouveau langage féminin :

SURGIS NON – SIGNES ENSEMBLE
ÉVIDENTS – DÉSIGNÉ LE TEXTE
(PAR MYRIADES CONSTELLATIONS)
QUI MANQUE

LACUNES LACUNES LACUNES
CONTRE TEXTES
CONTRE SENS
CE QUI EST A ÉCRIRE VIOLENCE
HORS TEXTE
DANS UNE AUTRE ÉCRITURE
PRESSANT MENAÇANT
MARGES ESPACES INTERVALLES
SANS RELACHE
GESTE RENVERSEMENT.³²²

Ce poème, qui intervient à la fin du récit, répond, en écho, au poème liminaire et réaffirme la nécessité de poursuivre le « renversement », amorcé au cœur du langage tout au long d'un récit écrit dans les « marges, espaces, intervalles », comme un « contre texte » qui a déployé une « autre écriture ».

Éric Chevillard, presque vingt ans après, réinscrit au cœur de son projet poétique ce soulèvement contre l'ordre établi.

B. Ordre et désordre narratifs chez Éric Chevillard : l'impossibilité d'un texte au carré

Avant d'étudier précisément la façon dont le graphisme du carré témoigne d'une interrogation sur l'ordre du récit, il convient de caractériser globalement le passage qui va

³²¹ Monique Wittig, *Les Guérillères*, op. cit, p. 17.

³²² *Ibid.*, p. 205.

m'intéresser ici. En effet, outre le signe de ponctuation carré, sa structure d'ensemble questionne la logique admise en multipliant les ruptures.

1) Une progression en zigzag

Au cœur de la réécriture/boursoufflure du conte *Le Vaillant Petit Tailleur*, est mis en abyme un autre conte, condensé à l'extrême. La miniature de conte, dont le héros est un poisson rouge, précède le récit jubilatoire de la vie monastique. *A priori*, la cohésion textuelle est problématique, dans la mesure où rien ne permet d'associer le conte au récit de l'existence des moines.

Pourtant, le conte minimal³²³ est un pré-texte qui inspire au narrateur une réflexion iconoclaste sur l'ordre installé dans le monastère. Cette réflexion est entièrement fondée sur la comparaison de deux temporalités : celle des poissons rouges et celle des moines, toutes deux inscrites dans la pure répétition. Voici le passage :

Il était une fois un poisson rouge.
Et le lendemain ?
Aussi.

On pourrait certes dire la même chose des moines pour qui chaque jour ressemble à la veille. Mais voici un cloître : □. La méditation des moines doit considérer ces angles, elle est interrompue sans cesse par ces murs et peu à peu elle se structure de manière à tenir dans cette boîte. On comprendra aisément à quel point cette contrainte est contraire à l'élan de la prière et comment, dans ces conditions, se forment ou plutôt se déforment ces âmes tatillonnes : il ne sera plus question pour les moines que d'exécuter le programme fixé par la règle de l'ordre auquel ils appartiennent.

Leur corps aussi, comme pris de panique cœur et cerveau bourdonnants empêtrés dans la toile des nerfs, se disloque agité perpétuellement de saccades et de soubresauts, affligé de boiterie, tressautant, désespéré.

La stricte observance de la règle qui devait soulager les moines du souci de l'heure les précipite, en vérité, dans l'enfer de l'emploi du temps. Ils sont dès leur lever en retard pour tous les offices de la journée, c'est du moins ce que leur murmure leur sang à l'oreille. La calme retraite dont ils croyaient jouir devient l'espace où convergent et se concentrent toutes les tensions, un champ de bataille où se livrent en silence d'âpres combats intérieurs. L'impatience est la maîtresse des lieux.

L'ordre semble immuable sous les arcades, dans les chapelles, les cellules austères et les longues salles voûtées des cuisines, des bibliothèques, et pourtant il y a au cœur de cette immobilité un moteur déréglé qui accélère. La vitesse atteinte est terrible, dévastatrice, insuffisante toutefois pour arracher le monastère à ses fondations, elle

³²³ J'entends l'adjectif « minimal » comme une « entreprise de réduction *a minima* » (Jacques Poirier, « De la littérature et autres bagatelles : sur Éric Chevillard », art. cit, p. 15).

fond en foudre sur ses pensionnaires effarés, entravés par leur robe comme les statues qu'ils adorent, pris de démence dans leurs liens.

La plupart des asiles d'aliénés sont ainsi des monastères reconvertis. De même, les fous dangereux qui errent dans les jardins en soliloquant et parfois compulsivement se rassemblent pour sucrer des pâtes de fruits ou mouler des fromages à la louche sont les pères Ambroise, Vincent de Paul, Jean-Baptiste, François, Augustin, internés volontaires après avoir entendu la voix de Dieu les appeler, qui ont sagement considéré que leur place était ici.

Durant ce temps, le poisson rouge dans son bocal a fait vingt fois le tour du monde, il a longé la côte de la Chine, frôlé des icebergs bleus dérivants, une île déserte où vivent trois perruches, il a croisé en vue de toutes les terres colonisées par l'homme, il a admiré son armoire normande, sa pendule dorée, la photo de son mariage sur la cheminée, le dos de ses livres dans sa bibliothèque, les taches d'humidité sur ses murs abusivement appelées marines, son chat sans mystère, avide de citron, de beurre blanc et de muscadet, vingt fois, et malgré l'effet grossissant du verre bombé, c'est oublié, il recommence.³²⁴

Face à la brièveté du conte initial, le passage qui suit est une longue digression qui contrevient à la cohérence discursive.³²⁵ En effet, la comparaison initiale (« On pourrait certes dire la même chose ») du poisson dans son bocal aux moines dans leur espace carré sert de prétexte à la « déviation cocasse »³²⁶ sur la vie monastique. Les deux paragraphes peuvent certes être lus distinctement l'un de l'autre, comme deux fragments. Cependant, le narrateur incite, par la comparaison qui ouvre le long passage sur la vie monastique, à construire le lien entre les deux blocs de texte bien que la méta-règle de relation, qui détermine selon Michel Charolles³²⁷ l'impression de la cohérence textuelle, soit ici très ténue. Les faits dénotés sont certes fiables mais cette liaison présente un caractère incongru. Il n'y a en effet aucune évidence à comparer poisson rouge et moine, aquarium et monastères. Le pronom impersonnel « on » est d'ailleurs, dans ce contexte, une forte marque d'ironie : aucun lecteur en effet n'aurait pensé à associer ces deux univers distincts.

Le complément circonstanciel qui ouvre le troisième bloc de texte « Durant ce temps », constitue à nouveau une liaison ironique entre deux passages présentés comme simultanés. À nouveau, la méta-règle de relation repose sur une considération inacceptable pour le lecteur, puisque seul le narrateur est capable d'établir cette simultanéité, non évidente, entre des

³²⁴ Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, op. cit., p. 165-167.

³²⁵ Sur cette question de la digression, voir notamment Joël July, « La digression dans *Le Vaillant Petit tailleur* », à paraître dans Cécile Narjoux et Sophie Jollin-Bertocchi (dir.), *La Langue d'Éric Chevillard : « le grand déménagement de la langue »*, op. cit.

³²⁶ Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz, dérapages contrôlés », art. cit., p. 132.

³²⁷ Michel Charolles, « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes », *Langue Française*, n° 38, 1978.

événements disjoints. Cette mise en relation des deux paragraphes repose sur l'autorité du narrateur et sur sa vision singulière des événements rapportés. La transitions paraît donc être une « fausse » transition, dont l'artificialité est outrageusement soulignée. Outre sa dimension humoristique, le complément circonstanciel de temps voudrait montrer le nouveau basculement du texte vers le conte, signalé par l'usage de la préposition temporelle « durant » dont l'usage est aujourd'hui restreint (nous dirions plutôt : « pendant ce temps »).

Le texte se construit donc en zigzags : il dévie dans une esthétique du coq à l'âne et organise, tout en les soulignant avec humour, ses propres ruptures. La cohérence textuelle se délite, ce qui pourrait transformer le texte en un ensemble de fragments. D'emblée se donne à voir la tentation du fragment, radicalisée d'ailleurs par É. Chevillard dans *L'Autofictif*³²⁸, au sujet duquel l'écrivain précise que « [c]'est peut-être cette forme fragmentaire qui [lui] est la plus instinctive. »³²⁹

À l'échelle macro structurale, c'est déjà l'ordre qui est remis en question.

2) Le conte minimal du poisson rouge : un conte hors cadre générique

Si l'on entre dans le détail du premier paragraphe du passage, l'organisation textuelle reproduit ce mode de progression par ruptures successives et le bloc textuel, finalement, ressemble à un conte très rudimentaire.

De prime abord, le premier fragment ressemble à un condensé de conte de fées qui ne tient que dans la formule inaugurale de ce genre : « Il était une fois » et dans la présentation du héros : « un poisson rouge ». La brièveté du conte est annoncée dès la première phrase, particulièrement courte, alors que le lecteur s'attendrait à une relative qui complèterait le GN « poisson rouge ». En outre, le genre du conte est immédiatement miné par le héros qui est un poisson rouge, animal au peu de mémoire avéré. Or, le poisson rouge vit le plus souvent enfermé dans l'espace fort restreint d'un aquarium. De fait, la traversée de différents lieux par le héros du conte est d'emblée compromise. Nous sommes donc face à un conte avorté, immédiatement limité à un nombre restreint d'actions et de lieux (ce qui est contraire au

³²⁸ URL du blog d'Éric Chevillard : <http://l-autofictif.over-blog.com/>.

³²⁹ « Une espèce de transe stylistique : Éric Chevillard s'entretient avec Mathilde Bonazzi », *art.cit.* « Je suis toujours plus ou moins dans un rapport d'hostilité au roman. Il est tout à fait possible que je cesse un jour d'en écrire. » poursuit-il. Entretien donné en annexe 1.

schéma structuraliste du conte merveilleux établi par Vladimir Propp, qui caractérise ce genre notamment par l'abondance de péripéties et l'éloignement du héros³³⁰).

Le conte tourne court, à l'inverse du conte *Le Vaillant Petit Tailleur* qui s'étoffe au fil des digressions. Dans ce passage est mis en scène tout le paradoxe de l'écriture d'É. Chevillard, parfois qualifiée de « minimaliste », mais simultanément rattachée à une forme de maximalisme stylistique. Le conte du poisson rouge répondrait à un idéal d'effacement du style tandis que le roman *Le Vaillant Petit Tailleur* témoigne d'une écriture toute en digressions, périphrases, parenthèses rhétoriques, expansions.

L'écriture minimale, qui privilégie les figures de la réticence, offre des potentialités narratives inattendues. Dans ce conte *a minima* est par exemple logé un dialogue, non signalé par les signes spécifiques, entre le conteur et le narrataire/auditeur du conte. La phrase interrogative averbale « Et le lendemain ? » suggère que l'histoire du poisson rouge a subi une ellipse. En effet, le lecteur ignore ce qui s'est passé la veille. C'est pourtant lui, comme narrataire, auditeur du conte, qui questionne le conteur sur le déroulement de l'action. Mais la mise en ellipse de l'action laisse entendre qu'il ne s'est rien passé. Le poisson rouge *est* (comme l'indique la formule présentative « il était une fois »), mais il n'agit pas et la quête de ce héros minimal se réduit à rien. C'est ce que permet de comprendre aussi la troisième réplique qui est celle du conteur : « Aussi. », adverbe de phrase qui renvoie ici paradoxalement à une phrase absente. Le conte ne comporte aucune action et la temporalité elle-même se réduit au même toujours répété : il ne se passe rien, ni le jour ni le lendemain. Il ne reste alors au lecteur que le stéréotype du poisson rouge tournant en rond dans son bocal, dans une « ronde amnésique »³³¹. Mais, alors que le texte est tout d'abord réticent à décrire la vie du poisson rouge, celle-ci finit par être décrite, après le récit de la vie des moines : l'ensemble des actions du héros qu'est le poisson rouge sont donc reportées hors du conte, dans ses marges.

3) La dérive du récit hors d'un cadre serré

Ces trois blocs textuels d'É. Chevillard progressent donc selon le principe de la disjonction. L'étude de détail du premier paragraphe met en évidence cette pratique de la rupture par l'usage de déictiques qui demeurent sans référence et par la réduction du conte à

³³⁰ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1970.

³³¹ L'expression est d'Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, *op. cit.*, p. 164.

un dialogue minimal. L'ordre du récit est ainsi compromis au moment où le narrateur fait une digression sur l'*ordre* religieux.

Au début du passage central, le narrateur s'oppose à la *doxa* énoncée par le pronom impersonnel « on » et introduit son développement par la préposition adversative « mais » : « On pourrait certes dire la même chose des moines pour qui chaque jour ressemble à la veille. Mais voici un cloître : □. » Survient alors dans le texte le graphisme du carré dont il est nécessaire de questionner ici la portée.

Par son appartenance à un système graphique, il peut être perçu comme un signe de ponctuation. Cependant, il outrepassé le simple signe de ponctuation dans la mesure où il semble à lui seul former un énoncé. Mais, plus encore qu'un énoncé (qui relèverait donc de la parole), il appartient à une logique visuelle. Il est une illustration du propos assertif : « Mais voici un cloître » dont il donne une représentation schématique.

L'ensemble du texte se développe ensuite à partir de l'insertion, dans le corps du texte, d'un carré dont chaque côté représente un « mur » du cloître. Le nom « mur » apparaît une fois dans le passage, mais il semble qu'il soit mis au carré, qu'il se dédouble dans le nom « murmures » construit sur la répétition de la syllabe [mør]. Le texte se structure autour de la forme visible du carré. Plus qu'un signe de ponctuation, celui-ci devient l'archi-thème qui sera développé dans l'ensemble du passage. L'assimilation implicite du carré (non nommé mais visible) à une boîte explique par exemple l'évolution vers un nouveau rhème : celui de l'enfermement des moines, contraire, selon le narrateur, à l'élan de la prière.

La forme carrée représente la « règle de l'ordre », ce dernier terme pouvant être entendu dans ses deux acceptions. L'ordre désigne bien sûr et la confrérie religieuse habitant le monastère, et le « bon ordre », l'organisation apparemment régulière de la vie monastique. Il s'agit aussi pour l'écrivain, selon une interprétation métatextuelle du passage, d'organiser l'ordre du récit. Comme pour appuyer cette dimension métatextuelle, les substantifs « ordre » et « règle » sont paradoxalement répétés tous deux dans un texte à la cohésion problématique dans lequel le narrateur cherche à orchestrer le désordre, sans renoncer à l'ordre.

Cet ordre, quel est-il ? Celui répétitif qui fait les identités stables et distinctes. À cet ordre premier s'oppose un autre mode d'existence, propre cette fois au devenir des êtres et des formes et à leur événement (transformation, mouvement, apparition, etc.) La littérature de Chevallard est tout entière une littérature de devenir, c'est sa véritable féerie : le loufoque, la fable, le bestiaire relèvent moins d'un contre-

monde que de cette possibilité qu'a le langage d'effectuer, pour lui-même et pour ce à quoi il renvoie, un mouvement continu.³³²

Le carré semble figurer cet ordre répétitif et stable que décrit David Ruffel et contre lequel la littérature d'É. Chevillard se pose. Le passage que nous étudions est un excellent exemple de cette opposition entre l'ordre des choses et des mots et le glissement vers une autre logique, parfois délirante, toujours fondée sur le glissement de la métaphore à la fiction. Le carré est là comme une image de cet ordre, déstabilisé par la fiction. L'ordre va être déformé pour devenir désordre. La figure de l'autocorrection qui porte sur le verbe « former », modifié dans une dérivation en « déformer » (« ces âmes tatillonnes se forment ou plutôt se déforment »), annonce l'inévitable entropie, où l'ordre bascule vers le désordre. L'œuvre d'É. Chevillard dans son ensemble tient de ce double mouvement de formation et de déformation simultanée. Le textuel se transforme en visuel. L'ordre narratif se déforme en désordre et le texte semble tout entier pris dans un paradoxe : le narrateur cherche à structurer son discours, à le faire entrer dans un cadre logique et carré, au sens figuré, mais il ne parvient pas à le retenir. Le narrateur se voudrait capable d'un raisonnement solide et cohérent, mais irrémédiablement il s'en écarte.

L'image des corps hystériques amorce le dérapage du texte hors du cadre fixé par le carré. Les moines, cantonnés, dans une représentation traditionnelle, à la spiritualité, s'imposent maintenant par leur corporéité. Or, cette corporéité menace la paix monastique, a fortiori lorsque les corps deviennent hystériques : la locution participiale « pris de panique », les participes « empêtrés », « agité », « affligé », « désemparé », le participe présent « tressautant » ainsi que le verbe « se disloque » convergent pour esquisser des corps à la fois lourds et malades. Les mouvements involontaires et spasmodiques des moines, énoncés dans l'apposition « agité perpétuellement de saccades et de soubresauts », indiquent la frénésie de moines en proie au syndrome de la panique.

La représentation courante des moines s'oppose à une nouvelle réalité supposée, violemment énoncée par le narrateur qui manifeste son agitation dans le troisième paragraphe, notamment par l'usage de modalisations. Les deux relatives, dans les deux groupes sujets des deux premières phrases, sont le lieu de l'expression de la forte probabilité comme l'indiquent les emplois de l'auxiliaire modal « devoir » et du verbe « croire » : « La stricte observance de la règle qui *devait* soulager les moines du souci de l'heure » et « La calme retraite dont ils

³³² David Ruffel, « Les romans d'Éric Chevillard sont très utiles », dans Marc Dambre et Bruno Blanckeman, *Romanciers minimalistes, op. cit.*, p. 27-32, ici p. 29.

croyaient jouir ». Par l'usage de ces verbes, le narrateur exprime sa crainte du désordre. La locution adverbiale « en vérité » introduit la représentation des moines du point de vue du narrateur. Le discours est donc fortement modalisé ce qui indique la folie d'un narrateur qui n'entre pas dans la case qu'il a pourtant dessinée. Comme les moines, le narrateur est pris dans d'« après combats intérieurs ». Si les moines atteignent l'« enfer », au sens figuré mais aussi au sens biblique du terme, le narrateur semble lui aussi perdre la raison. La métaphore du champ de bataille illustre non seulement la vie monastique telle que perçue par le narrateur mais aussi le narrateur lui-même, en proie à la panique intérieure et *in fine*, le texte, dont la cohésion est toujours remise en question.

Dans le paragraphe suivant,

L'ordre semble immuable sous les arcades, dans les chapelles, les cellules austères et les longues salles voûtées des cuisines, des bibliothèques, *et pourtant* il y a au cœur de cette immobilité un moteur déréglé qui accélère. La vitesse atteinte est terrible, dévastatrice, insuffisante toutefois pour arracher le monastère à ses fondations, elle fond en foudre sur ses pensionnaires effarés, entravés par leur robe comme les statues qu'ils adorent, pris de démence dans leurs liens.³³³

s'opposent encore très nettement, d'un côté les apparences signalées par le verbe « sembler » : « l'ordre *semble* immuable » et les images d'Épinal liées au lieu paisible du monastère ; de l'autre la vision singulière et détonante du narrateur. La conjonction de coordination « et » qui a ici une valeur d'opposition, doublée de l'adverbe « pourtant », marque le contraste entre le visible et le monstrueux que le narrateur s'obstine à dévoiler. L'image du moteur déréglé, ainsi que la longue phrase rythmée par des allitérations en [f] (insuffisante, fondations, fond, foudre, effarés), [v] (vitesse, dévastatrice, entravés), [s] (dévastatrice, insuffisante, sur, ses, pensionnaires, statues, démence) suggèrent la monstruosité de la vie monastique. Les sifflantes [s] et les fricatives voisées [v] et non voisées [f] annoncent la pétrification des moines.

Le dernier paragraphe propose une conclusion à ce dérèglement :

La plupart des asiles d'aliénés sont ainsi des monastères reconvertis. De même, les fous dangereux qui errent dans les jardins en soliloquant et parfois compulsivement se rassemblent pour sucrer des pâtes de fruits ou mouler des fromages à la louche sont les pères Ambroise, Vincent de Paul, Jean-Baptiste, François, Augustin, internés volontaires après avoir entendu la voix de Dieu les appeler, qui ont sagement considéré que leur place était ici.³³⁴

³³³ Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, op. cit., p. 166-167. Je souligne.

³³⁴ *Ibid.*, p. 167.

Ici, face à la rigueur discursive feinte par l'emploi du connecteur logique et par la progression d'un raisonnement apparemment argumentatif, le texte vire à une représentation saugrenue. Le narrateur pousse au bout la logique sordide et humoristique de son récit ; à la pétrification des moines succède leur aliénation. La folie s'accroît : on passe de la panique à la démence et à la pétrification, enfin à l'aliénation. Le narrateur conclut alors sur cette phrase au présent de vérité gnostique : « La plupart des asiles d'aliénés sont ainsi des monastères reconvertis. »

Christelle Reggiani explique dans son ouvrage *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, le dérapage de textes contemporains, notamment ceux de Christian Oster ou d'Éric Chevillard, vers l'extravagance :

L'extravagance témoigne ainsi, avec un éclat qui tient sans doute à la jubilation d'une invention narrative retrouvée, de la puissance de réfutation propre à l'activité modélisante de la fiction : proposant par vocation des mondes possibles, le récit fictif impose à l'esprit la contingence du réel – une rupture le cas échéant incarnée dans la décharge organique du rire. C'est dire, d'un point de vue historique que de tels récits ne proposent, en somme, rien d'autre qu'un avatar contemporain, d'orientation pragmatique – de même que les idiots de Faulkner en explorent l'intériorité, entre pensée et langage – de la figure picaresque du sot, telle que Mikhaïl Bakhtine en définit la nécessité romanesque en en conservant la force satirique première.³³⁵

Dans le passage étudié, le texte cède à l'illogisme et échappe au strict cadre qu'il voulait s'imposer. Il déraile et se définit dans une forme de déséquilibre pourtant savamment architecturé.

En réalité, c'est tout le projet d'É. Chevillard que de mener son lecteur hors d'un cadre, d'un carcan, de déséquilibrer sa vision du monde afin de la renouveler :

Enrichir notre perception des réalités et notre rapport au monde en nous dotant d'antennes et d'organes d'appréhension nouveaux. Peut-être faut-il accepter au départ de ne rien comprendre, tant il est vrai que nous ne comprenons que ce que nous savons déjà. Le style d'un écrivain nous fait violence, comme si les représentations insolites qu'il nous propose ne pouvaient pénétrer notre cerveau par les orifices prévus à cet effet, orbites, narines, oreilles, mais en forant leurs galeries propres dans notre boîte crânienne. Une fois celles-ci creusées, péniblement peut-être, nous jouissons de cette musique inconnue, de ces fantasmagories jamais vues, de ces inventions

³³⁵ Christelle Reggiani, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, 2008, p. 194.

inouïes (et le bon vieux roman nous sort par les yeux et par les trous de nez...).³³⁶

Finalement, l'œuvre d'É. Chevillard pose la question de l'ordre et du désordre et invente une nouvelle cohérence textuelle faite de zigzags. Il crée une nouvelle forme de récit où la progression est sans cesse rendue problématique par la présence d'un narrateur qui désorganise au fur et à mesure qu'il le crée. Le texte échappe donc à un cadre discursif et logique qu'il cherche pourtant vainement à s'imposer. Ainsi, cohabitent dans le lieu du texte des forces contraires : l'une voudrait contraindre le texte à respecter une progression et une cohérence traditionnellement adoptées dans le roman, tandis que l'autre tire le texte vers le fragmentaire (avec tout ce que cela comporte de possibilités de collisions et de ruptures), et rompt avec un ordre narratif admis.

Un style-Minuit « profondément et étranagement visuel »

Les textes de Monique Wittig et ceux d'Éric Chevillard renouvellent finalement, par l'introduction de nouveaux signes noirs, non seulement le système de ponctuation dont il démultiplie les effets de sens, mais aussi le genre de la littérature clandestine tel que l'a caractérisé Anne Simonin. En effet, le graphisme des formes géométriques ponctuates, par leur graphisme, corrobore un appel au soulèvement, sinon politique, du moins poétique. Cercle et carré jouent manifestement de leur symbolique, résonnent avec le texte auquel ils font face, donnent dans un cas une image du mouvement de la révolution, dans l'autre, une image rigide que la littérature en devenir voudrait dépasser.

Ainsi, loin de se maintenir dans le cadre trop restreint de l'ordre, ces deux écritures Minuit s'en écartent et invitent les lecteurs à construire un sens qui se donne entre les lignes, notamment dans les rudiments d'images que sont le cercle et le carré. Il s'agit pour Monique Wittig comme pour Éric Chevillard de contribuer à l'avènement d'un sens subversif par le recours à des signes non répertoriés, en principe non autorisés, mais qui, par leur statut même, captent l'attention des lecteurs et les appellent à un processus interprétatif.

³³⁶ « Une espèce de transe stylistique : Éric Chevillard s'entretient avec Mathilde Bonazzi », *art.cit.* Voir annexe 1.

V. Stylistique contemporaine du blanc typographique

La dimension « profondément et étrangement visuelle »³³⁷ de la littérature contemporaine s'observe sans doute mieux encore dans l'espace du blanc typographique, signe « extra-alphabétique »³³⁸ qui, comme les autres signes noirs, ne « “parle” qu’aux yeux »³³⁹ mais, à la différence d’eux, renforce la scripturalité textuelle. Il inscrit le texte dans un « espace graphique »³⁴⁰ quand il fonctionne comme un signe de ponctuation. « Signe en négatif », « il introduit dans le système alphabétique un second niveau d’abstraction, qui ne renvoie plus à la parole. »³⁴¹ Or, dans la mesure où le blanc typographique ne renvoie pas à une parole, telle que celle inscrite dans la page par la succession des lettres, il a souvent été interprété comme un simple vide. Anne-Marie Christin dans *La Poétique du blanc* inverse audacieusement le point de vue occidental porté sur le blanc typographique. Selon elle, « [v]oir le blanc, dans la civilisation de l’alphabet, ne pas l’identifier à une absence, un manque, un deuil, relève de la transgression. »³⁴² La critique, bien sûr, transgresse cette association du blanc à la lacune car pour elle

[d]e toutes les inventions humaines, en effet, l’écriture est celle où l’interrogation visuelle d’une surface a conduit au résultat le plus prodigieux : la création d’un système de signes qui ne serve pas seulement de support à la communication mais à un mode de pensée nouveau. Or il se trouve que l’écriture que nous utilisons en Occident, l’alphabet, apparu à l’issue d’une évolution de trois mille ans qui a mené de l’idéogramme au système consonantique sans entraîner de bouleversement majeur dans ses principes initiaux, est celui qui, le premier, et le seul, a rompu ses liens d’origine avec le visible – et par conséquent avec le blanc.³⁴³

Et la critique d’en conclure :

[L]e « manque » ne vient au blanc que pour des motifs extérieurs à ceux qui concernent sa nature propre. Ou plutôt il n’y en a qu’un, auquel on peut les ramener tous : le refus de reconnaître la vision comme *l’acte du sujet*, en considérant que la parole, et plus encore l’énonciation, l’emporte en nécessité et en valeur sur toute autre expression de soi.³⁴⁴

³³⁷ Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé, mal cousu*, op. cit., p. 85.

³³⁸ Nina Catach, *La Ponctuation*, op. cit., p. 93.

³³⁹ *Ibid.*, p. 5.

³⁴⁰ Article de Laufer, p. 78, dans Nina Catach (dir.), *Langue Française* n° 45, Paris, 1980. Cité par Nina Catch dans *La Ponctuation*, op. cit., p. 93.

³⁴¹ Laufer, op. cit.

³⁴² Anne-Marie Christin, *Poétique de blanc*, op. cit., p. 5.

³⁴³ *Ibid.*, p. 4.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 3.

Autrement dit, Anne-Marie Christin associe, de façon tout à fait neuve, le blanc à un acte énonciatif et propose de reconsidérer la portée attribuée au blanc typographique.

Ces travaux s'attachent notamment à montrer la singularité de deux œuvres poétiques traversées par le blanc, le *Coup de dés* de Mallarmé où « pour la première fois dans l'histoire de la littérature occidentale, la poésie a emprunté directement ses effets et ses pouvoirs à l'image même »³⁴⁵ et les recueils de Reverdy *Ardoises du toit* et *La Guitare endormie*, où le blanc

est utilisé avec la même précision et la même opacité que les mots. Il est, quoique indéfinissable en tant que tel, et cela jusque dans ses contours, un élément *linguistique* du texte. Sa fonction est d'inscrire dans ce texte le présent de la lecture. (...) [D]e marque purement visuelle il devient (il est d'emblée) intervention sémantique.

Pourtant, si le blanc visuel, énonciatif et sémantique s'est manifesté d'abord dans le genre poétique, il a ensuite été très largement utilisé dans la prose. Aujourd'hui, il arrive même que le blanc l'envahisse : spectaculairement, l'écriture s'ouvre alors à « d'autres directions que le *continuum* linéaire : le texte y fait surfaces (bloc, pan, mur, cadre, écran, plage, colonne, bande). »³⁴⁶ Patrick Bouvet, dans *Shot*, et Claude Simon, dans *Le Jardin des plantes*, mais aussi Frédéric Léal, dans *Let's let's go*³⁴⁷ ou Olivier Cadiot, dans *Retour définitif et durable de l'être aimé*³⁴⁸, déstabilisent la linéarité de la prose en faisant ressortir les marges textuelles³⁴⁹. Le blanc peut aussi s'inscrire dans le texte selon une « mise en page visuellement simple »³⁵⁰. Dans ce cas, le blanc respecte la ligne et intervient pour signaler l'arrêt, plus ou moins brutal, du discours. C'est ce second type de blanc typographique qui m'intéressera ici plus particulièrement. Avant d'observer la richesse de la palette de blancs de Laurent Mauvignier, j'en décrirai quelques pratiques contemporaines. Par ce détour je voudrais mieux faire apparaître la singulière polysémie qui se déploie dans les « blancs en ligne »³⁵¹ de Laurent Mauvignier.

³⁴⁵ Anne-Marie Christin, *Poétique de blanc*, op. cit., op. cit., p. 165.

³⁴⁶ Mireille Calle-Gruber, « Le récit de la description », dans *Claude Simon et Le Jardin des plantes*, op. cit., p. 25. Cité par Cécile Narjoux, « Vi-lisibilité du récit contemporain ou la ligne excédée », art. cit., p. 246-247.

³⁴⁷ Frédéric Léal, *Let's Let's go*, Paris, P.O.L., 2005.

³⁴⁸ Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, Paris, P.O.L., 2002.

³⁴⁹ Voir à ce sujet l'article de Cécile Narjoux, « Vi-lisibilité du récit contemporain ou la ligne excédée », art. cit.

³⁵⁰ *Ibid.* p. 242.

³⁵¹ L'expression est de Cécile Narjoux, art. cit.

A. Usage du blanc dans la littérature contemporaine

La ponctuation, qui désigne non seulement « le point, la virgule, *etc.*, mais également certains procédés typographiques comme l'emploi des caractères [ou] de l'espace blanc entre les signes »³⁵², a subi au cours du XX^e siècle de célèbres bouleversements, inaugurés avec les expériences mallarméennes. Claude Simon et Thomas Bernhard, dans le domaine romanesque, ont exploré ultérieurement les ressources de la ponctuation. À l'aube du XXI^e siècle, les écrivains continuent d'expérimenter tous les possibles qu'elle offre. François Bon, sensible, semble-t-il, à l'évolution de ses emplois, publie des textes contemporains qui chacun différemment la bouleversent. Dans *Tous les mots sont adultes*³⁵³, il présente un texte bref et non ponctué, produit par une jeune chômeuse anonyme³⁵⁴ lors d'un atelier d'écriture. La description des actions simultanées des habitants d'une ville se fait dans une forme toujours réitérée : prénom du personnage, groupe verbal. *Enfin. On fera silence*³⁵⁵ de Béatrice Rilos inaugure la collection « Déplacements » que F. Bon a fondé au Seuil en mai 2007. Composé de fragments de longueurs variables, le texte est surponctué de points. Seuls quelques points de suspension brisent la répétition. Ces deux textes fondent une ponctuation systémique, marquée par un appauvrissement et la répétition continue du même. On retrouve cette même simplification de la ponctuation dans un texte dédié à F. Bon : *Classe*³⁵⁶, de Blandine Keller. Si le texte se développe selon une trame narrative, puisqu'il s'agit de raconter l'heure d'un contrôle sur *L'Odyssée* dans une classe de sixième, il « stimul[e] par la forme la perception (...), suscit[e] une curiosité visuelle à travers la configuration des lignes, des mots et même des lettres »³⁵⁷ en proposant un dispositif insolite que l'auteur décrit ainsi : « blanc + compacité des segments + choix précis des sonorités »³⁵⁸. Ces trois textes ne cèdent jamais à une totale déponctuation, mais sont tous marqués par une restriction des nombreuses possibilités offertes par le système de ponctuation. Certes, cet infléchissement de l'usage normatif de la ponctuation n'est pas nouveau dans le champ de la littérature et il peut être interprété comme l'aboutissement, ou du moins comme la poursuite, d'une pratique littéraire amorcée au siècle dernier. Cependant, les renouvellements actuels de la ponctuation semblent

³⁵² Ludmilla Védénina, *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Paris, Peeters-Selaf, 1989, p. 1.

³⁵³ François Bon, *Tous les mots sont adultes*, Fayard, 2005, p. 154-156.

³⁵⁴ Je la nommerai « l'écrivante ».

³⁵⁵ Béatrice Rilos, *Enfin. On fera silence*, Paris, Seuil, coll. « Déplacements », 2007.

³⁵⁶ Blandine Keller, *Classe*, Paris, P.O.L., 2004.

³⁵⁷ Roxane Jubert, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005, p. 394.

³⁵⁸ Correspondance privée avec l'auteur.

décélérer de nouveaux enjeux. Les trois textes proposés mettent chacun au jour un nouveau système textuel qui voudrait représenter une réalité contemporaine singulière, propre à chacun des auteurs. Dans son essai au titre éloquent : *Les Fictions singulières*, Bruno Blanckeman analyse comment l'« objet-monde », dans sa globalité, échappe aujourd'hui aux auteurs, contraints, dès lors, de ne proposer que « des représentations éclatées du monde ». Écrire consisterait dès lors « à mettre en forme la réalité sans la mettre en ordre »³⁵⁹. Or, s'il est vrai que Béatrice Rilos, par exemple, « teste ainsi des formes mimétiques de l'instantané plutôt que de la durée, du simultané plutôt que du concerté, du connecté plutôt que de l'agencé »³⁶⁰, pouvons-nous penser l'ensemble des expériences relatives à la ponctuation appartenant à une littérature contemporaine happée par la catastrophe ?

1) La surenchère du point : texte concaténé et esthétique de la catastrophe

Parmi les productions littéraires ultra-contemporaines, l'analyse des systèmes de ponctuation révèle la tentation de créer des textes concaténés, dans lesquels l'émiettement de la phrase est rendu visible par un usage excessif du point, signe de ponctuation dont la fonction est de séparer. « En théorie », nous dit Ludmilla Védénina, « chaque phrase terminée par un point exprime une idée terminée. »³⁶¹ Mais elle ajoute qu'« [e]n stylistique, le point est utilisé pour le parcellement »³⁶², que nous rencontrons chez N. Sarraute, par exemple. Dans ses textes, les unités syntaxiques ne correspondent plus aux unités logiques.

Le décalage entre unité syntaxique et ponctuation est radicalisé par Chloé Delaume dans *Le Cri du sablier*³⁶³, ouvrage dans lequel les points isolent des fragments qui ne correspondent plus à des phrases canoniques.

J'arrache pelures textiles les bouloches céladon de mes ongles
désœuvrés à longueur de séances. Puisque vous me forcez à
l'extraction finale en n'y comprenant rien. Je me viderai du père.
Grain à grain. Je t'extraurai de moi joli papa chancelle je jette plus que
les dés. Il ne restera rien.³⁶⁴

La recherche de l'émiettement passe par une dispersion de l'unité phrastique. Dorénavant, chaque « grain » de la phrase, chaque élément constituant, aussi bref et non essentiel grammaticalement soit-il, peut devenir phrase ; le fragment « Grain à grain. », qui

³⁵⁹ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002, p. 21.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 21-22.

³⁶¹ Ludmilla Védénina, *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, op. cit., p. 10.

³⁶² *Ibid.*, p. 11.

³⁶³ Chloé Delaume, *Le Cri du sablier*, Paris, Farrago-éditions Léo Scheer, 2001.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 26.

est un complément circonstanciel de manière, se détache et devient aussi fondamental que le procès lui-même : « Je me viderai du père. » À l'inverse, un fragment peut couvrir plusieurs unités syntaxiques. Le fragment « Je t'extraurai de moi joli papa chancelle je jette plus que les dés. » outrepassse l'unité phrastique. Ainsi, la sous-punctuation cohabite avec la sur-punctuation et l'alternance de segments brefs et longs crée une parole hésitante, balbutiante, tantôt tentée par le flux et aussitôt rappelée au pointillisme mutique. Le principe de l'alternance entre des phrases étirées et des segments brefs permet aux segments surponctués de signifier. La variation serait le principe de l'émergence du sens. Mais dans ce cas, comment lire *Enfin. On fera silence*, de Béatrice Rilos, ponctué systématiquement de points et de quelques rares points de suspension, et surponctué, à quelques exceptions près, aux échelles macro et micro-structurales ?

Le titre de l'ouvrage signale déjà la surponctuation. En effet, le point, inséré après l'adverbe « enfin », fait de lui un élément textuel aussi essentiel que la phrase qui suit : « On fera silence ». Si la hiérarchie informationnelle est bousculée par une simplification de la punctuation, l'expérimentation va plus loin encore : c'est en effet la cohérence textuelle qui subit une remise en cause.

Je m'étais trompée de bout en bout. Je dois m'en aller. Dévoile le fond de ta pensée. Cela n'a aucun rapport avec lui ou avec ce qu'il a été. Je dois m'en aller. Renflement. Ronflement du vent au loin. Décidément. Aucun rapport avec lui. Photographie. Ce n'était qu'eux ce qu'ils représentaient l'un pour l'autre. En vis-à-vis. Yeux dans les yeux. Fixant le sol de jalousie. [...] Je dois m'en aller. Finale. Large respiration. Tu attends. J'ignore à quoi ils jouent. Chacun de son côté. Bientôt trois jours. Chacun occupant un récif. Un bout de désert. Sous le couvercle au motif vichy rouge blanc. Ne croisant jamais leur regard de peur de devoir agir du fait de cette reconnaissance de l'autre. De cette reconnaissance de soi. Terrible. Terrible ton histoire. Sans aucun sens.³⁶⁵

Le texte de Béatrice Rilos détruit la cohérence en multipliant les ruptures sémantiques, logiques et énonciatives. Certes, l'extrait se développe dans le respect de la méta-règle de répétition, entre autres fondatrice, selon Michel Charolles³⁶⁶, de la cohérence textuelle. Le segment-phrase « Je dois m'en aller » est mis en anaphore et rappelle quel est le cadre référentiel du discours : un départ impératif est proclamé dans une parole performative. Ce segment opère comme un refrain structurant. Les réductions, autres figures de répétition, contribuent encore à la constitution d'un tissu textuel serré. « [D]e cette reconnaissance de l'autre », situé à la fin d'un segment, est répété afin d'être modifié dans le segment suivant :

³⁶⁵ Béatrice Rilos, *Enfin. On fera silence*, op. cit., p. 101-102.

³⁶⁶ Michel Charolles, « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes », art. cit., p. 31.

« De cette reconnaissance de soi. » L'impossible jeu de l'altérité s'affirme dans son aspect dramatique par l'anadiplose : « Terrible. Terrible ton histoire. » Les répétitions peuvent aussi répondre à une logique sonore. Ainsi, la paronomase qui porte sur les noms « renflement » et « ronflement » fait glisser le texte d'une idée à l'autre. Les homéotéleutes construisent également l'unité. Le participe passé « trompée » est lié sur le plan sonore au verbe « m'en aller », puis au nom « pensée » et enfin au verbe « avait été ». Placée à la fin des segments ou à l'articulation (« trompée » se trouve avant la locution adverbiale « de bout en bout »), la sonorité finale [e] est reproduite et sa récurrence crée un lien d'un segment textuel à l'autre. La répétition se fonde enfin sur le rythme binaire reproduit dans plusieurs expressions fondées sur le dédoublement d'un même terme : « de bout en bout », « en vis-à-vis », « Yeux dans les yeux ». Le rythme binaire qui traverse le texte fait sens quand ce qui se joue est l'impossible unité du couple et la distinction fondamentale des deux êtres, leur séparation, leur dualité. De cette brève analyse des figures de répétition, nous pouvons conclure que, sur le plan rhétorique, le texte affiche bien une construction cohérente.

Mais, si la construction rhétorique d'un réseau de répétitions n'est pas contestable, il n'en reste pas moins que le texte dégage une impression de désordre, qui touche particulièrement l'énonciation. Certes, le pronom personnel « je », qui est repris sous la forme d'un polyptote traversant le texte et la présence de l'interlocuteur, qui est désigné à plusieurs reprises par la deuxième personne du singulier, construisent une unité de l'énonciation. Cependant, la logique énonciative est sans cesse bousculée et répond au principe de l'instabilité. L'identité de l'interlocuteur demeure indéfinie. Jamais les locuteurs ne sont caractérisés et les noms propres, références déictiques essentielles à la compréhension, sont omis. De fait, la cohérence se perd. Si nous en revenons aux propositions de M. Charolles, c'est la méta-règle de relation qui n'est plus appliquée ; en effet, il devient impossible de « relier entre eux les faits dénotés dans le monde représenté. »³⁶⁷ Les paroles émanent d'une source inconnue et sont retranscrites, comme des photographies abstraites, des instantanés. La démultiplication des points de vue est la cause fondamentale d'une histoire « sans aucun sens » qui n'a plus de direction et s'affiche dans un grand désordre. Le texte se défait de sa signification pour devenir inintelligible, peut-être même illisible. Quel lecteur acceptera que des paroles plurielles et anonymes l'asphyxient ? L'illisibilité est accentuée en outre par le non-respect de la méta-règle de progression. « La production d'un texte cohérent, dit M. Charolles, suppose que soit réalisé un périlleux [...] équilibre entre continuité thématique et

³⁶⁷ Michel Charolles, art. cit., p. 31.

progression sémantique »³⁶⁸. L'équilibre, dans le texte de Béatrice Rilos, paraît bien fragile. Car, qui lira le volume dans son entier en recherchant le lien qui permet de progresser d'un segment à l'autre ? Comment glisse-t-on du thème du « bout de désert » au rhème du « couvercle au motif vichy rouge blanc » ? Le texte littéraire, aussi avant-gardiste soit-il, doit-il être ainsi soumis à une étude stylistique pour livrer son sens ?

Le texte, négligeant les méta-règles de progression et de relation pourtant fondamentales à la cohérence, devient illisible tant il exige d'être décrypté. Béatrice Rilos, dans la postface à son texte³⁶⁹, écrit :

Puisque cela parle en moi par saccades, en cascades, ce sont les points et les points de suspension³⁷⁰ qui se sont imposés. [...] toutes leurs phrases intermédiaires se bousculent dans une cohue monstrueuse. Des marionnettes agressives, passives s'agitent, se muent en une horde de pronoms personnels. Je n'ai pas la mémoire des noms.³⁷¹

La polyphonie, qui ne détermine pas un foyer unique de la parole mais au contraire la distribue, est inhérente au texte de Béatrice Rilos, dans lequel les locuteurs ne sont plus que des marionnettes. Dans une cohue monstrueuse, tous les locuteurs utilisent un « je » qui perd son unité, et tous s'adressent à un « tu » indéfini. Le point signale l'urgence, l'empressement de la parole des marionnettes, êtres désarticulés qui actionnent une parole à son tour désarticulée. Le texte devient un brouhaha, une bousculade de paroles émergeant d'une foule tumultueuse. Chaque parole s'ajoute à l'autre, efface l'autre, dans une esthétique du collage qui brise les liens. Le texte est à proprement parler monstrueux, difforme. Il se montre dans ses non-sens.

Chez Béatrice Rilos, la parole n'ordonne plus le monde. Elle n'est plus ce qui le crée mais ce qui le défait. Pour reprendre les termes de Deleuze, « isoler est (...) le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure³⁷² : s'en tenir au fait. »³⁷³ La ponctuation est ici le moyen spécifique de l'isolement, de la non-continuité, qui permet de briser la ligne

³⁶⁸ Michel Charolles, art. cit., p. 21.

³⁶⁹ François Bon, dans sa nouvelle collection, a souhaité donner la parole aux auteurs. C'est pourquoi chaque texte est accompagné d'une postface dans laquelle l'écrivain revient sur sa création, la commente, l'explique. Il y a fort à parier que ce méta-discours sur l'œuvre par le créateur lui-même s'est imposé à l'éditeur face aux nombreux « déplacements » qui émergent dans les textes publiés. Ces déplacements de l'ordre habituel du récit semblent appeler nécessairement un méta-texte, un mode d'emploi, qui aurait pu tout aussi bien faire l'objet d'une préface.

³⁷⁰ Précisons que les points de suspension, dont on relève 34 occurrences dans l'ensemble des 142 pages, correspondent tous, chez Béatrice Rilos, à l'interruption du sens ; ils signalent l'inachevé.

³⁷¹ Béatrice Rilos, *op. cit.*, p.154-155.

³⁷² La Figure désigne dans la terminologie deleuzienne le personnage.

³⁷³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 12.

figurative de l'histoire et les Figures elles-mêmes. Ce qui émerge de la phrase brisée, c'est le fait enchevêtré dans une zone d'« indiscernabilité » et « la Figure [qui] s'est dissipée en réalisant la prophétie : tu ne seras plus que sable, herbe, poussière ou goutte d'eau »³⁷⁴ ; le personnage sans contour que décrivait N. Sarraute, dans *L'Ère du soupçon* (1956), se retrouve radicalisé dans la philosophie deleuzienne³⁷⁵ :

La Figure se contracte, ou se dilate pour passer par un trou ou dans le miroir, elle éprouve un devenir-animal extraordinaire en une série de déformations criantes ; et elle tend elle-même à rejoindre l'aplat, à se dissiper dans la structure, avec un dernier sourire, par l'intermédiaire du contour qui n'agit même plus comme déformant, mais comme un rideau où la Figure s'estombe à l'infini.³⁷⁶

Un enjeu essentiel de la ponctuation se dessine : loin de n'être qu'une illusion typographique, la réduction de la ponctuation au point est la condition de réalisation de la segmentation du texte, seule capable de rendre compte d'une fragmentation d'un monde polyphonique habité par des personnages aliénés qui ont perdu toute unité. Béatrice Rilos ouvre la voie à une véritable « littérature-catastrophe »³⁷⁷, dans laquelle « la sensation est bien atteinte mais reste dans un état irrémédiablement confus ».³⁷⁸

2) De la disparition de la ponctuation à la ponctuation de vides : continuité de la sensation et confusion générique

Une ponctuation obsolète dans la recherche du flux

Dans un texte produit en atelier d'écriture, l'anonyme écrivante, publiée par François Bon, met en scène par un nouveau dispositif ponctuant cette confusion des sensations évoquée par Deleuze. Dans une prose à première vue dépourvue de signes noirs, aucune hiérarchisation ne met en ordre les événements évoqués :

(...) Emmanuel raconte une histoire à son fils Laure écrit une lettre Annie rêve en se balançant dans un rocking-chair Vérane attend à l'arrêt de bus Jean tond sa pelouse Albert regarde la télévision Michel joue quelques notes sur le vieux piano de sa tante Claudine fait une piqûre à un petit vieux Claire suce son pouce ...³⁷⁹

³⁷⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, op. cit., p. 36.

³⁷⁵ Benoît Auclerc, « Deleuze à l'épreuve du tropisme », dans Bruno Gelas et Hervé Micolet (dir.), *Deleuze et les écrivains, littérature et philosophie*, Nantes, Cécile Defaut, 2007 p. 95-106, ici p. 98.

³⁷⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, op. cit., p. 37.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 102.

³⁷⁸ *Idem.*

³⁷⁹ Anonyme, sans titre, dans François Bon, *Tous les mots sont adultes*, op. cit., p. 154-156.

Pourtant, le texte délimite des segments par un « signe optique »³⁸⁰ : la majuscule qui inaugure chaque prénom et qui « fait signe ». Sur le plan visuel, la majuscule permet de distinguer les différentes unités phrastiques puisque tous les prénoms utilisés amorcent un nouveau segment. Le processus de lecture est ainsi clarifié et la majuscule agit comme « signe visuel d'organisation et de présentation accompagnant le texte écrit, *intérieur* au texte »³⁸¹. Elle est un « signe graphique discret et formant système, complétant ou suppléant l'information alphabétique »³⁸², qui assure la fonction disjonctive attribuée habituellement aux signes noirs.

La réduction de la ponctuation à la seule majuscule est rendue possible par la syntaxe répétitive et la position des prénoms au point d'attaque de la phrase. En effet, si le nom propre s'immiscait à l'intérieur d'un segment, alors la coïncidence de l'unité visuelle et de l'unité syntaxique serait rompue et la majuscule-ponctuation ne suffirait plus. L'extrait ci-dessus illustre la perte de lisibilité qui serait engendrée par l'insertion, au cœur d'un segment, d'une majuscule. Si nous lisons le prénom *Claudine* comme une expansion du nom *tante*, le système s'écroule puisque le deuxième segment n'a plus de sujet : « Michel joue quelques notes sur le vieux piano de sa tante *Claudine*³⁸³ // fait une piqûre à un petit vieux ». L'ambiguïté de la chaîne syntaxique à cet endroit du texte mine le système instauré et, simultanément, renforce le lien entre deux segments. Du fait de l'absence de point, le nom propre *Claudine* a un rôle de cheville, d'articulation, entre deux unités textuelles. Il agit comme un trait d'union et cherche à montrer la simultanéité des deux procès : cela pourrait être au son de la musique de Michel que Claudine fait la piqûre au petit vieux.

L'écrivante cherche davantage à lier qu'à disjoindre. En effet, il est ici question de dire les activités simultanées de chaque habitant dans une durée ininterrompue. Le sujet percevant fait l'inventaire de sensations auditives et visuelles dans une précipitation verbale à la structure répétitive qui, dès lors, est soumise à un principe d'ordre. La parole continue et réitérative, mise en forme par la disparition des signes noirs, engendre un flux qui ne cède pas à une esthétique de l'émiettement ou du chaos.

D'une ponctuation obsolète à une ponctuation de vides

³⁸⁰ La terminologie adoptée ici est empruntée à Ludmilla Védénina, *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, op. cit.

³⁸¹ Nina Catach, *La Ponctuation*, op. cit., p. 8-9. La définition avait été donnée préalablement par l'auteur dans le numéro 45 de la revue *Langue Française*, op. cit.

³⁸² Nina Catach, *La Ponctuation*, op.cit.

³⁸³ C'est moi qui souligne.

Blandine Keller, qui s'est inspiré du texte produit en atelier d'écriture pour écrire *Classe*, fait évoluer la ponctuation dans un sens encore très différent. Le tissu textuel est troué par les blancs typographiques qui séparent et éloignent chaque segment. Ce texte à lire et à voir, a fait l'objet d'une véritable construction plastique. Blandine Keller a pu le disposer sur l'espace de la double page avec l'aide de Thierry Fourreau, typographe chez P.O.L. Ensemble, ils ont travaillé à l'équilibre visuel des blancs. Précisons que le choix du caractère Helvetica contribue à l'élégance et à la sobriété de l'esthétique de la page.

quand même il faut du blanc on voit une boucle du s
 dans le c la prof va revenir montrer à Marianne
 la rature se moquer elle va dire ça c'est la
 meilleure tu me laisses faire le boulot c'est à toi
 de choisir pas à moi le blanc de Marianne est
 toujours dans sa trousse c'est un stylo de blanc ça
 s'use moins vite ça fait moins de saletés que les flacons
 avec les pinceaux elle ôte le bouchon elle
 appuie elle dépose une goutte à l'intérieur du
 c elle continue de relire déchaîne sans -s en
 anglais -s pour la troisième personne du singulier pas
 en français une goutte de blanc tempête c'est
 bon son fils pas de -t à son encore une
 goutte plus que deux réponses après elle s'occupe
 des invitations

Le code visuel créé ici engendre une situation de réception insolite. En effet, découvrant une page de *Classe*, le regard du lecteur vagabonde et emprunte les blanches sinuosités qui la traversent. Les méandres de blancs creusent le texte et les habitudes du lecteur sont troublées par l'absence de tout signe noir. Le lecteur est bien un de ceux à qui appartient la ponctuation : elle fait office pour lui de béquille, indispensable à une lecture confortable. C'est pourquoi, certains lecteurs, face à un texte plastique et non ponctué qui comporte un réel pouvoir de déstabilisation, refermeront immédiatement le livre. À ce sujet, c'est une Blandine Keller lucide qui écrivait :

Je crois que le genre de liberté que j'ai prise, et les effets qu'elle produit, ne sont pas perçus par certaines personnes, trop déstabilisées par la disparition du code courant (et, c'est vrai, il y a une difficulté

réelle) qui s'imaginent que c'est de la part de l'écrivain une coquetterie vaine, gratuite, pour jouer à l'auteur moderne, etc.³⁸⁴

Mais si le lecteur rejette l'hypothèse facile d'une construction littéraire dénuée de sens, qui répondrait seulement à la volonté de « faire moderne », il pourra interroger le statut des blancs et de la non ponctuation qui perturbent le processus linéaire de sa lecture : en effet, cette typographie, intrinsèquement liée à l'absence de toute ponctuation, ne rend plus compte de la confusion des sensations que nous avons vue à l'œuvre dans la littérature-catastrophe, mais, au contraire, ordonne une fluidité constante de la sensation. La ponctuation de vides apparaît comme le principe qui « donne à la sensation la durée et la clarté »³⁸⁵, qui la charpente et la fait échapper au chaos. Elle met en ordre la sensation continue et la met en forme en annihilant les frontières d'une sensation à l'autre.

Entreprenant de lire *Classe*, le lecteur, spontanément, pourrait être tenté de rétablir la ponctuation vacante. Ainsi, à chaque blanc typographique, il substituerait un signe noir. Mais ce qui semble dans un premier temps établi en système (un blanc typographique équivaut à un signe de ponctuation) est en fait déjoué au fur et à mesure qu'il est créé. Si nous analysions un segment comme « on lui a pas dit il y a contrôle mardi »³⁸⁶, nous remarquerions que le blanc typographique a subi le même sort que les signes de ponctuation : il a été effacé, alors qu'il aurait dû se situer entre le verbe introducteur « dire » et la parole rapportée elle-même. Ainsi, alors que nous pouvions percevoir initialement un texte appauvri du fait de l'absence de ponctuation, et monotone du fait de la répétition d'un unique et semblable blanc ponctuant, placé toujours à la place du signe espéré, nous observons un rythme dans la disposition de blancs non systématiques qui, dès lors, fonctionnent comme autant de signes ponctuels. En effet, ils contribuent bien à l'organisation syntaxique (c'est-à-dire distinguent ce qui est uni et désuni) et marquent les traits oraux (les pauses notamment)³⁸⁷. Mais, selon Nina Catach, la ponctuation se définit aussi comme ce qui apporte des « précisions sémantiques » au message écrit.³⁸⁸

La ponctuation singulière de *Classe* recouvre-t-elle cette dernière fonction ou n'est-elle qu'une « illusion typographique », comme l'a écrit un éditeur dans une lettre de refus du tapuscrit ?

³⁸⁴ Citation extraite de la correspondance entretenue avec l'auteur.

³⁸⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, op. cit., p. 106.

³⁸⁶ Blandine Keller, *Classe*, op. cit., p. 12.

³⁸⁷ Nina Catach, *La Ponctuation*, op. cit., p. 212.

³⁸⁸ Nina Catach, « La Ponctuation », *Langue française*, n° 45, *La Ponctuation*, Paris, Larousse, 1980, p. 16-27, ici p.17.

[...] vous remplacez systématiquement (mais en y dérogeant parfois) la ponctuation par des « blancs ». Or, cette ponctuation ne s'en fait pas moins entendre. Elle est (serait) pour l'essentiel faite de points, et votre texte est une suite de phrase très courtes – non pas de la « prose poétique³⁸⁹ », mais en quelque sorte une sténodactylographie en temps réel et d'ailleurs fort réaliste d'une classe. Ce n'est pas sociologiquement sans intérêt mais littérairement, esthétiquement, c'est absolument plat.³⁹⁰

La condamnation sans appel du texte, dont la littérarité est remise en cause par un « grand lecteur », interroge sur le bien-fondé d'un dispositif qui, d'un point de vue stylistique, ne paraît pourtant pas purement gratuit. En fait, l'effacement de la ponctuation noire se fait au profit de nouveaux signes ponctuels, et la ponctuation apparaît soudain là où nous ne l'attendions pas. Les chiffres, par exemple, agissent comme des signes de ponctuation. Les onomatopées telles que « pffffff »³⁹¹ ou « chuuuuuttt »³⁹², parfois écrites en lettres capitales : « WAOUHHHH »³⁹³, démultiplient une même lettre et constituent à l'échelle de la page autant de signes optiques : elles se substituent aux marqueurs traditionnels de ponctuation en donnant au texte une dimension graphique. Au fil du texte, quelques phrases, peu nombreuses, sont inaugurées par des majuscules, qui « rend[ent] les segments plus voyants et plus autonomes. »³⁹⁴ Il s'agit des phrases inaugurées par les prénoms des élèves ou par des citations, reproduites fidèlement, avec leur ponctuation, mais aussi avec leurs fautes d'orthographe de copies d'élèves³⁹⁵ :

³⁸⁹ L'expression est celle choisie par Blandine Keller dans la lettre adressée aux éditeurs et qui accompagne son tapuscrit.

³⁹⁰ Blandine Keller, qui m'a confié cette lettre, a préféré que je maintienne l'anonymat du signataire.

³⁹¹ Blandine Keller, *Classe*, *op. cit.*, p. 37.

³⁹² *Ibid.*, p. 32.

³⁹³ *Ibid.*, p. 17.

³⁹⁴ Ludmilla Védénina, *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, *op. cit.*, p. 106.

³⁹⁵ Une fois seulement, ce n'est pas une copie d'élève qui est citée, mais un poème de Nazim Hikmet : « Offrons le globe aux enfants ».

elle demande tout bas à Yazid et Amin laissez-moi
passer s'il vous plaît ils avancent leur chaise ils se
serrent contre leur table elle se met derrière
Amin elle lit la feuille d'Hicham à l'envers une
grande feuille pas une petite comme elle demande il a
arraché une feuille de son cahier il a découpé le bord
avec ses ciseaux ça fait propre quand même elle
reconnaît ses phrases elles sont bien faites plus que
bien faites même il a mis 1) L'origine de la guerre
de Troie et la suivante : le prince troyen Pâris enleva la plus
belle femme du monde Hélène, épouse du roi de Sparte
Ménélas. Celui-ci demandat aux autres rois grecs de levait
une armée pour détruire Troie, est reprendre Hélène. C'est
ainsi que les Achéens (grecs) commander par Agamemnon
frère de Ménélas ont assiégés Troie pendant dix ans avant de
la détruire.

La reproduction de copies d'élèves, qui présente par ailleurs un intérêt sociologique, souligne en négatif la ponctuation de vides. Habitué à cette dernière, le lecteur est soudain confronté non seulement à une rupture visuelle, puisque le texte est ici très dense, mais surtout à un objet inouï : la ponctuation et ses signes noirs. Comparativement, leur usage paraît aussi étonnant que celui des blancs. En effet, les signes noirs tels qu'ils sont employés par l'élève de sixième – et probablement retouchés par l'écrivain – apparaissent dépourvus de toute fonction méta-discursive. Selon les travaux de M. Favriaud, « peut-être la ponctuation est-elle avant tout, [...], la trace d'une opération de réflexion et de commentaire sur le discours lui-même ; ce qui expliquerait, dans une approche psycho-génétique, son apparition tardive chez les scripteurs adolescents. »³⁹⁶ Dans l'extrait donné ci-dessus, la première virgule est placée selon le bon usage, tandis que la seconde est redondante : située devant la conjonction de coordination « et », d'ailleurs orthographiée e-s-t, elle interrompt le cours prosodique de la phrase. La ponctuation noire est tenue à distance. Incongrue, elle apparaît dans sa capacité à briser, à interrompre. À l'inverse, la ponctuation de vides, accompagnée de signes ponctuels atypiques tels que les chiffres et les onomatopées par exemple, semble véritablement faire l'objet d'un méta-discours ; il s'agirait pour Blandine Keller d'indexer une ponctuation non plus appauvrie mais, au contraire, aux possibles démultipliés.

³⁹⁶ Michel Favriaud, « La mise au jour des unités de signification par la ponctuation », *L'Information grammaticale*, n° 93, mars 2002, p. 50.

La ponctuation de vides devient signifiante face à son contraire, la ponctuation noire qui concasse le flux textuel. Nous pourrions penser que les blancs typographiques ne sont que manques et effacements. Or, si les blancs creusent visuellement le texte, ils apportent aussi un complément sémantique. La surface du blanc, selon Anne-Marie Christin, est aussi bien vide que pleine.

[Q]ue l'on tende à l'interpréter plutôt d'une manière ou de l'autre, le blanc est toujours *simultanément vide et plein à la fois*, signe avant-coureur d'un invisible à ce point inconcevable et dense qu'il peut être perçu comme une absence, mais aussi don de lumière total et immédiat, spectacle d'emblée absolu de tous les possibles réalisables.³⁹⁷

Les blancs de la ponctuation de vide sont polysémiques : pour certains, c'est la salle de classe et la disposition des rangées dans lesquelles « la prof »³⁹⁸ circule qui sont mises en image. Pour d'autres, la ponctuation de vides illustre la succession des instants qui, mis bout à bout, fondent une heure de classe imprévisible, marquée par le flottement. Pour d'autres encore, elle met en lumière ce qui ne se dit jamais au sujet de l'école : le lien essentiel du professeur avec les élèves et l'échange qui se joue au-delà de la stricte transmission. Pour Blandine Keller, la ponctuation de vides, à l'inverse d'une ponctuation qui « aurait détruit la fluidité », permettrait de signifier « le passage sans arrêt matériel d'une sensation à une autre, dans une sorte de principe d'équivalence et sans retombée de l'acuité perceptive » : le blanc a permis de construire ce « rythme aérien, percutant mais fluide »³⁹⁹.

Comme les paroles de l'auteur le soulignent, le dispositif n'est pas dénué de la volonté poétique de créer un rythme. La ponctuation de vides, procédé le plus souvent réservé à la poésie, intervient ici dans « l'espace livre »⁴⁰⁰, et non plus seulement dans l'espace de la page, et scande un texte en prose dans lequel « le plan de la ligne jamais n'est interrompu »⁴⁰¹. Une « versification horizontale »⁴⁰² émerge et trouble la limite des genres ; « les segments séparés par des blancs peuvent faire penser à des vers qui seraient disposés horizontalement au lieu de se succéder "à la ligne" verticalement. »⁴⁰³ Le flou générique engendré par la ponctuation de vides est souligné par les poèmes que propose l'auteur, en guise de conclusion, à la suite de *Classe*. Regroupés sous le titre *Envois*, chaque poème s'intitule du prénom de l'élève à qui il

³⁹⁷ Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc, vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Peeters, 2000, p. 2.

³⁹⁸ Ainsi est désigné le professeur dans *Classe*.

³⁹⁹ Correspondance privée avec l'auteur.

⁴⁰⁰ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 305.

⁴⁰¹ Ludmilla Védénina, *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, op. cit., p. 93.

⁴⁰² Correspondance privée.

⁴⁰³ *Ibid.*

est adressé et existe, à l'échelle de la page, dans une forme poétique conventionnelle. Les segments, ou vers, débutent à l'extrémité gauche de la ligne typographique, et s'achèvent parfois sur une sonorité reprise à la rime. C'est une poésie verticale qui se dévoile dans les *Envois* en mettant rétrospectivement l'accent sur l'horizontalité d'une prose poétisante ponctuée de blancs. *Classe* relève indistinctement du domaine de la prose et de celui du poème : « Confiance au langage et confiance au blanc vont ensemble », nous aide à conclure Meschonnic. « Mais un poème qui est un poème renouvelle pour lui seul sa syntaxe du blanc. Par quoi il y a une poésie et une poétique du blanc. »⁴⁰⁴ *Classe* est un long poème prosaïque qui « renouvelle pour lui seul » la poétique du blanc et sa syntaxe. Blandine Keller renouvelle l'usage des blancs typographiques et elle met en mouvement, ré-invente un dispositif que l'on voyait apparaître en 1977 dans *Autobiographie, chapitre 10, poèmes avec des moments de repos en prose*, de Jacques Roubaud.⁴⁰⁵ Dans ce dernier ouvrage hybride, le lecteur assiste à la fusion progressive de la poésie et de la prose ; la poésie s'incruste et prend place dans la prose, notamment par l'intrusion des blancs, puis par la disparition lente des signes noirs. Aucun repos n'est laissé au lecteur, sans cesse questionné sur les frontières génériques incertaines entre prose et poésie⁴⁰⁶ :

et toutes ces années ils habitaient dans cette cham-
bre étroite où il n'y avait place que pour le lit un
placard et une étagère à confitures dans cette
chambre proche des toits qui en ce temps-là
étaient trésor de vert-de-gris de lumière verte au réveil

Au terme de l'analyse, nous comprenons qu'étudier aujourd'hui la ponctuation, devenue véritable laboratoire d'expérimentation, revient à dévoiler certains enjeux de la littérature actuelle. Les ponctuations expérimentales apparaissent en effet comme autant de marques de fabrique d'écrivains créatifs. Les nouvelles ponctuations sont symptomatiques d'une écriture d'époque parce qu'elles font émerger tour à tour une littérature-catastrophe ou des textes qui, au contraire, instaurent des principes d'agencement du chaos menaçant. En outre, certaines

⁴⁰⁴ Henri Meschonnic, « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », dans J. Dürrenmatt (dir), *La Ponctuation, La licorne*, Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000, p. 289-293, ici p. 291.

⁴⁰⁵ Jacques Roubaud, *Autobiographie, chapitre 10, poèmes avec des moments de repos en prose*, Paris, Gallimard, 1977.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 64.

propositions littéraires contemporaines, qui inventent une syntaxe originale des blancs, questionnent le bien fondé des limites génériques. Les trouvailles stylistiques contemporaines liées à un renouvellement de la ponctuation, loin d'être anecdotiques, sous-tendent un infléchissement des genres, certes précédemment observé dans les littératures d'avant-garde, mais qui, aujourd'hui, se généralise pour devenir une pratique courante, opératoire jusque dans les ateliers d'écriture. Ce récursif brouillage des genres rend caduque la désignation précise de textes qui échappent à toute appartenance. Comment qualifier en effet les textes de l'écrivante, de Chloé Delaume, de Béatrice Rilos ou de Blandine Keller ? Il semblerait fautif, ou réducteur, de parler de poésie, de romans, ou même de récits. C'est pourquoi, au fil de ma démonstration, j'ai nommé mes objets *textes*, sans plus de précision. J'aurais pu parler de *textes littéraire*, mais un texte produit en atelier d'écriture peut-il seulement prétendre à cette qualification ? À l'aube du XXI^e siècle, désigner d'un seul qualificatif ces objets textuels hybrides serait probablement prématuré car ils infléchissent les lignes de partage et nous échappent encore.

Cependant, les trouvailles stylistiques relatives à la ponctuation ne sont pas réservées à des textes qui infléchissent les genres. Aux Éditions de Minuit, l'usage du blanc est particulièrement remarquable dans *Des Hommes*, de Laurent Mauvignier, immédiatement identifié comme un roman.

B. Laurent Mauvignier et sa palette de blancs

Les blancs typographiques ont chez Laurent Mauvignier d'autres enjeux que celui de l'infléchissement des genres. En effet, profondément intégré à la structure narrative, les blancs viennent souligner les limites du récit, certes réhabilité mais sans cesse bousculé, et lui confèrent une dimension visuelle.

Le blanc typographique apparaît dès le premier roman de Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, où « l'alternance des voix est marquée par la typographie, le blanc, ce qui crée des séquences discursives précisément délimitées »⁴⁰⁷, mais il devient plus fréquent dans le roman *Dans la foule* pour devenir dans *Des Hommes* l'espace où se manifestent d'importants enjeux

⁴⁰⁷ Stéphane Bikialo, « Rien n'est dit et l'on vient trop tard (pour le dire) », art. cit., p.131.

romanesques. En effet, dans ce dernier roman, le blanc typographique se donne à voir immédiatement comme autant de soupirs dans la densité du texte.

1) Typologie des différents blancs typographiques dans Des Hommes

Dans *Des Hommes*, plusieurs types de blancs typographiques sont observables qu'il est nécessaire de distinguer selon une typologie précise :

— Tout d'abord, les quatre chapitres, « APRES-MIDI »⁴⁰⁸, « SOIR »⁴⁰⁹, « NUIT »⁴¹⁰ et « MATIN »⁴¹¹, sont annoncés, en lettres majuscules, dans le tiers supérieur d'une page blanche au recto et au verso. Ce sont donc les titres de chapitre qui apparaissent comme la ponctuation noire d'une page blanche. Le blanc typographique ici sert non seulement à structurer les quatre parties du roman – dont il est un intervalle – mais fonctionne aussi comme un rideau fermé prêt à s'ouvrir sur une nouvelle temporalité. Les précisions temporelles, à la manière de didascalies théâtrales, divisent le texte en quatre actes, dont le troisième « NUIT », au centre du roman, contient la plus grande force tragique puisque, situé en Algérie, pendant la guerre, il fait état de la torture. Le blanc typographique fait en outre apparaître une genèse de l'écriture. La surface sur laquelle les mots s'inscrivent est montrée. La première trace de l'écriture que sont ces repères temporels fait mieux apparaître le support de l'écriture. De la même façon que dans la poésie japonaise, « c'est son support, fût-il laissé vacant, qui donne sa valeur à l'écrit. Hommage rendu à la manière par laquelle le texte devient visible. »⁴¹² Précisons que ce blanc initial se prolonge sur le quart supérieur de chaque début de chapitre.

— Le blanc typographique dialogique est utilisé à la place de tout signe noir attendu (tiret ouvrant, guillemets, deux points). Ainsi lisons-nous par exemple ce dialogue à deux locuteurs, Solange et Bernard :

T'occupe pas de ça.
Bernard. C'est une fortune.
T'occupe pas de ça, je te dis.
Comment t'as payé ?
Elle te plaît ? C'est pas la question. C'est quoi la question ?⁴¹³

⁴⁰⁸ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, p. 9.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 263.

⁴¹² Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc*, op. cit., p. 41.

⁴¹³ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 25.

Les répliques sont courtes : le retour à la ligne et l'alinéa suffisent donc à compenser l'absence de signes noirs et à signaler le changement de locuteur. Aude Laferrière suppose que « cette pratique du discours direct isolé typographiquement, s'imposant à l'œil, semble coller au plus près à cette résurgence du passé qui est au cœur du roman. »⁴¹⁴

Dans ce système dialogique, il est parfois difficile de déterminer l'identité de l'instance énonciative et le texte joue visiblement de l'ambiguïté. Ainsi, dans le passage suivant, la parole de Patou, dans le premier paragraphe, est signalée par l'incise « a-t-elle dit ». Le narrateur rapporte un récit au discours indirect libre qui se poursuit dans le deuxième paragraphe par un discours qui peut être lu comme un discours direct de Patou ou comme un discours narrativisé (le narrateur retranscrit alors le discours de Patou tout en l'inscrivant dans son récit). Cependant, la réplique isolée, « Tiens, ressers-moi. Un rouge. », doit-elle être attribuée au narrateur qui écoute le récit de Patou dans son bar ou à Bernard, lui aussi installé dans le bar de Patou ?

Et Patou a raconté comment parfois elle devait se lever pour servir quelqu'un au comptoir ou en salle, et que lui alors se taisait, a-t-elle dit, et buvait, café, gnole, vin, puis encore gnole, puis encore vin, puis marmonnait et regardait par la porte vitrée pour apercevoir ceux qui sortaient de la salle des fêtes, parce que maintenant l'apéritif était terminé ; on avait dû installer les tables et les couverts pour le déjeuner qu'on avait dû commencer à servir.

Alors il s'était levé. Il était venu vers le comptoir, non pas en regardant droit devant lui mais la tête inclinée vers le dehors, de l'autre côté du trottoir, en face, ne voyant que la porte et au-dessus la grande façade peinte en jaune. C'est ça qu'il regardait. Lorsqu'il a pris une cigarette,

Tiens, ressers-moi. Un rouge.⁴¹⁵

L'alinéa et la ligne de blanc qui précèdent la réplique au discours direct peuvent être vus soit comme un simple retour à la ligne avant le discours direct soit comme la mise en suspens du discours direct de Patou ou narrativisé du narrateur pour signaler une rupture du cadre de référence. Le récit que fait Patou du comportement de Bernard dans le bar se terminerait alors pour laisser place à une intervention du narrateur personnage. Grâce notamment à l'usage du blanc typographique dans le dialogue, on assiste à une « errance transitoire de la parole »⁴¹⁶.

⁴¹⁴ Aude Laferrière, « Entre “le silence et l'écho”, les réticences et les réminiscences verbales : l'écriture des discours rapportés dans *Loin d'eux* et *Des Hommes*. », dans Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux (dir.), *La Langue de Laurent Mauvignier*, op. cit., p. 61-79, ici p. 75.

⁴¹⁵ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 34-35.

⁴¹⁶ Aude Laferrière, « Entre “le silence et l'écho”, les réticences et les réminiscences verbales », art. cit., p. 70.

— Le troisième type de blanc typographique est *un aplat de blanc* qui distingue, par quatre lignes de blanc, deux blocs de texte. Ces aplats de blanc sont rares dans *Des Hommes* et sont majoritairement situés dans le chapitre « NUIT »⁴¹⁷. Il faudrait pouvoir faire une analyse détaillée de ces aplats de blanc mais j'indiquerai seulement leur typologie.

Six des quatorze aplats de blanc font suite à description ou à la mention de la souffrance psychologique ou corporelle des hommes :

- Châtel s'arrête et se met à vomir.⁴¹⁸
- il sait juste la mâchoire qui lui fait mal et les larmes impossibles à arrêter, ce craquement, ce resserrement dans sa gorge, comme une brûlure, un étau et son pantalon trempé et la vessie complètement vidée et quelque chose dans la tête qui déforme tous les muscles du visage jusqu'à la douleur.⁴¹⁹
- Puis ils se taisent, et Février ne dit rien de son envie de pleurer et de l'effort à faire pour ne pas le montrer.⁴²⁰
- – l'odeur déjà, même de loin, les odeurs de cendre, on n'ose pas encore se dire qu'on pense à la chair brûlée, les odeurs qu'on ne connaît pas encore.⁴²¹
- Il a peur que tout à coup le miracle s'arrête comme il a commencé, et de recevoir comme déjà tellement de copains, une lettre, quelques mots : *Je ne t'aime plus*.⁴²²
- ils ont l'impression l'un et l'autre que c'est en pleurant qu'ils frappent et qu'en frappant l'autre, c'est eux-mêmes qu'ils blessent.⁴²³

Deux aplats de blanc font suite à l'évocation de photos ou à l'art de la photographie, évoquant ainsi la question de ce qui est visible ou invisible et proposant le blanc comme un écran. Il faudrait pouvoir les analyser à l'aune de ce qu'écrit Roland Barthes dans *La Chambre claire* :

- Après, je n'ai plus jamais fait de photographies.⁴²⁴
- Je n'ai rien à apprendre. Rien que je veuille savoir. Rien que je veuille recommencer à entendre, à attendre, à revivre à part que, peut-être, je voudrais savoir pourquoi on fait des photos

⁴¹⁷ Voir Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., « SOIR » : p. 111, 115, « NUIT » : p.144, 157, 172, 192, 198, 207, 222, 238, 245, 252, 258, « MATIN » : p. 271.

⁴¹⁸ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 144.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 157.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 192.

⁴²² *Ibid.*, p. 207.

⁴²³ *Ibid.*, p. 222.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 238.

et pourquoi elles nous font croire que nous n'avons pas mal
au ventre et que nous dormons bien.⁴²⁵

Les quatre derniers aplats de blanc font suite à des passages importants du roman qui évoquent les enjeux de la guerre d'Algérie et questionnent l'identité de ces hommes qui y ont participé :

Mais plutôt : se taire et ne pas savoir.⁴²⁶

Alors après on peut toujours dire que c'est de la faute de Bernard, de moi, de Rabut, de qui on veut.

C'est surtout la faute de ceux qui l'ont fait.⁴²⁷

il a dit que lui était français et que tant qu'il le serait il n'avait pas de raison de trahir le drapeau qui était le sien.⁴²⁸

Est-ce que je –⁴²⁹

La simple observation de ce cette liste des aplats de blanc permet de faire l'hypothèse selon laquelle ils mettent en valeur les questions que posent le roman, toutes relatives à la vie des soldats *après* la guerre d'Algérie.

— Le quatrième type de blanc typographique est aussi une ponctuation de page. Il est utilisé à l'intérieur des chapitres pour organiser le texte en sections et se constitue d'un saut de ligne. Je désignerai ce type de blanc sous le nom de *ligne de blanc* et, compte tenu de la fréquence de son apparition, je m'y attarderai dans le développement qui suit. En effet, s'il contribue à protéger le lecteur d'un texte qui serait trop dense et illisible, c'est aussi une surface qui accueille les tournants décisifs de la narration.

2) Blanc typographique vs points de suspension

L'aposiopèse, qui consiste à interrompre le discours, à laisser en suspens une phrase, signale chez Laurent Mauvignier une destruction de la narration, et met en jeu la question de la lisibilité du texte : en effet, lorsque l'aposiopèse surgit et que se fait un brusque silence, le lecteur attendrait des points de suspension. Ce signe aurait une valeur instructive, puisqu'il pourrait lui indiquer l'interruption du discours.

Or, les points de suspension qui soulignent la suspension du discours sont refusés par Laurent Mauvignier, qui substitue à ce signe le point, la virgule, ou le tiret et/ou le blanc

⁴²⁵ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 271.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 198.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 238.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 245.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 252.

typographique. Est-ce ici la première marque de l'illisibilité d'un texte qui ne guiderait pas le lecteur ? Non, sans doute puisque le blanc ressemble aux points de suspension : comme eux, il constitue une forme de sollicitation du lecteur, d'ailleurs suggérée, dans le métadiscours de l'écrivain. Le blanc typographique, dit-il, est comme celui « laiss[é] parfois dans les livres et les agendas pour noter vos réflexions ». Malgré l'absence de point de suspension, le blanc appartient à un nouveau système de ponctuation qui invite le lecteur à remplir le récit évidé.

Cependant, si le blanc avait exactement la même fonction et les mêmes enjeux que les points de suspension, nous n'assisterions à la disparition pure et simple de ceux-ci. Qu'inscrit le blanc dans le texte que n'inscrivent pas les points de suspension ?

Écoutons d'abord le métadiscours de l'écrivain, qui n'utilise jamais les points de suspension et s'en explique ainsi :

Soit, par exemple : « Ils s'échangèrent un long regard... »

Il y a au moins trois choses que je n'aime pas dans cette phrase. Le passé simple (son « effet » littéraire, son aspect très conventionnel), un adjectif qui est un cliché (le regard qui en dit long), et les points de suspension, qui finissent d'en dire long. C'est d'abord cette volonté de connivence avec le lecteur, une sorte de « comprenne qui peut », qui me déplaît dans les points de suspension. « Tu vois ce que je veux dire... » Les points de suspension ressemblent à un coup de coude ou à un clin d'œil : puisque mon lecteur est intelligent, il va comprendre sans que je dise les mots, trois points de suspension, il entend ce que je veux dire. Cette complicité-là ne me plaît pas, elle se fait entre gens qui savent et partagent le savoir de l'implicite, du non-dit, comme quelque chose qu'ils dominent et qu'ils se targuent de maîtriser.

Il y a une autre raison, qui est que le point de suspension est tellement associé, dans mon esprit, à Céline et à Nathalie Sarraute, qu'il me semble très difficile de se l'approprier aujourd'hui, c'est-à-dire de lui trouver une pertinence littéraire pour ici et maintenant. Les points de suspension sont trop littéraires, désuets quand ils sont utilisés pour l'implicite et le sous-entendu, et trop repérés dans la modernité comme symptôme d'épuisement de la langue, comme manifestation de son essoufflement, de son effondrement, de son hésitation à se trouver. La langue tourne autour du vide qu'elle cherche à dire, les points de suspension nous disent « suivez ce pointillé qui en délimite les contours ». Ce n'est pas mon histoire. Moi, il m'a semblé pendant des années qu'on ne pouvait pas écrire après cette aventure extraordinaire du vingtième siècle, qu'on ne pouvait pas continuer après « l'ère du soupçon ».

Et puis, comme finalement c'était impossible de ne pas écrire, il fallait se jeter à l'eau, ne plus réfléchir, sortir de la paralysie et s'y mettre, malgré tout. Ça a été pour moi comme un saut, et c'est toujours comme un saut qu'il faut faire, à chaque fois que je m'y mets. Prendre son souffle et se jeter dans le vide. J'ai toujours peur avant d'y aller. Tous les jours. Tout le temps la même crainte de ne pas pouvoir y aller et d'être encore moins capable de rester de ce côté des pointillés. Alors non, pas de suspension, il faut se jeter et pour moi ça veut dire

lancer l'écriture comme une voiture de course à fond de cale sur l'autoroute. Le tiret ne freine pas, il dévie, change la trajectoire si l'on veut, il emmène ailleurs, mais il ne freine pas l'élan de la course, et c'est pour moi sa force principale. Et puis si je veux me jeter encore plus dans le vide, et emmener le lecteur avec moi, alors je fais confiance au

blanc,
à la virgule,
à l'espace,
à la page et au déroulé sans psychologie de la typographie. Les points de suspension ont aussi quelque chose de psychologique qui ne me convient pas. Je préfère la dynamique à la psychologie.⁴³⁰

Alors que le passé simple est qualifié par Laurent Mauvignier de temps à « effet » littéraire, les points de suspension sont aussi associés à un archétype de langue littéraire du siècle dernier qui se signalait comme « moderne ». Dans son imaginaire linguistique, ce signe est pressenti comme obsolète puisqu'il a perdu sa « pertinence littéraire pour ici et maintenant ». Julien Piat a étudié la « montée en puissance » des points de suspension depuis 1850 et jusqu'à Philippe Sollers dans *Femmes* en 1983. Depuis, ce signe de ponctuation, qui n'est utilisé par aucun des écrivains de notre corpus, a été remplacé par les tirets et les parenthèses ou par des phénomènes de sousponctuation, surponctuation ou déponctuation⁴³¹. Les points de suspension sont une marque déposée – et dépassée – de la langue littéraire de Céline « qui ne trouvera son “style” qu'à partir de *Mort à crédit*, où la phrase se segmente notamment sous l'effet des multiples points de suspension »⁴³², ou de N. Sarraute qui, pour « calquer la succession désordonnée des mouvements de conscience et montrer l'hétérogénéité de leur matériel » [...] utilisera « quelques phrases de facture standard [qui] gèrent la succession de brefs segments, souvent sans statut syntaxique net, parfois interrompus par des points de suspension. »⁴³³ Les points de suspension, selon Jacques Dürrenmatt, sont aussi liés au « vertige du vague » propre à la génération Romantique⁴³⁴.

Or, ce sont précisément ce « vague », cet ailleurs discursif, qui est refusé par Laurent Mauvignier puisqu'il s'agit pour lui de creuser le texte. L'acte d'écriture est ainsi décrit par l'auteur selon la métaphore du saut au-dessus du vide. Or, les points de suspension, sans

⁴³⁰ Laurent Mauvignier et Mathilde Bonazzi, « Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute », dans Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux (dir.), *La Langue de Laurent Mauvignier*, « une langue qui court », op. cit., p. 15-31, ici p. 25-26. Entretien donné en annexe 1.

⁴³¹ Julien Piat et Gilles Philippe, « Une ponctuation littéraire ? », *La Langue littéraire*, op. cit., p. 218-234.

⁴³² Julien Piat et Gilles Philippe, *La Langue littéraire*, op. cit., p. 75.

⁴³³ *Ibid.*, p. 117.

⁴³⁴ Je reprends là le titre de l'ouvrage de Jacques Dürrenmatt, *Le Vertige du vague, les Romantiques face à l'ambiguïté*, Paris, Kimé, 2001.

doute, seraient comme des appuis trop nets pour franchir ce vide, trois pierres jetées dans la rivière afin de la traverser. Les points de suspension comblent le vide alors qu'une ligne de blanc, parce qu'elle n'est pas vue par le lecteur comme une série de points qui ricochent et tracent dans leur mouvement une ligne en pointillés, signale mieux le vide à franchir, l'écueil, le moment où la langue achoppe. La ligne de blanc indique que le texte, tout en conservant sa linéarité et en privilégiant l'ordre syntagmatique, répond à une logique de creusement.

La comparaison de l'écriture à « une voiture de course lancée à fond de cale sur l'autoroute » dévoile la préoccupation d'une écriture dynamique qui ne peut s'accommoder de points de suspension, signaux textuels redondants, trois fois trop visibles, qui orientent le regard du lecteur sur l'espace de la page comme des pointillés. C'est pourquoi les points de suspension sont refusés au profit du blanc typographique :

Le blanc, pour moi, remplace les points de suspension, il traduit mieux le saut dans le vide, l'impossibilité d'un mot, d'une parole. Non. D'ailleurs, ce n'est pas l'impossibilité qu'il faudrait dire, parce qu'il y a dans ce mot d'impossibilité un côté trop fataliste ou tragique qui n'est pas vrai. Ce n'est pas que le mot ou la parole n'existe pas, c'est que, parfois, quand vous courez trop vite, vous ne voyez pas l'espace vide et vous sautez, alors que, en marchant, vous auriez stoppé, vous auriez fait un détour. Mais c'est la force d'entropie, la puissance de la mise en mouvement qui interdit de se garer à côté d'un mot tranquillement à l'arrêt dans son parking. On ne peut pas, alors parfois il faut sauter au-dessus de l'obstacle, comme dans les films d'action quand le pont se lève et que la voiture qui arrive trop vite ne peut plus faire autrement que risquer le grand saut. Les roues tournent dans le vide, mais, finalement, on arrive sur l'autre rive et on continue, la voiture repart à pleine vitesse.⁴³⁵

Dans cette comparaison du blanc et des points de suspension, il est intéressant de noter la nouvelle occurrence de la métaphore du saut dans le vide, filée tout au long de l'entretien. Les métaphores du déplacement et de la vitesse réapparaissent aussi.

La ponctuation de blanc, à la différence des points de suspension, marque un obstacle. Le blanc fait donc partie d'une dynamique de phrase et montre le texte en train de s'élaborer. À la manière des figures de répétition qui, sur le plan du langage, dévoilent un processus d'élaboration textuelle par retouches correctives, le blanc donne à voir la page qui progressivement noircit. Le blanc appartient au *work in progress* de l'écriture. Le blanc permet même à l'écrivain de revenir au principe de son écriture.

Les lignes de blanc manifestent donc un rapport au temps. Le phénomène de mise en valeur du rythme phrastique par le blanc est visible dans ce passage où, après une très longue

⁴³⁵ « Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute », art. cit., p. 18. Entretien donné en annexe 1.

phrase qui s'étend par des ajouts hyperbatiques successifs, les jeux typographiques – le tiret pour signaler la rupture syntaxique à la droite de « Mais alors – », les virgules après « comme » qui inscrivent, plus que le point, le texte dans une continuité – éclairent rétrospectivement la précipitation. Les monosyllabes « comme », « comme ça » s'inscrivent dans une économie de parole accentuée par les blancs qui freinent la cadence du texte. Le blanc sollicite le lecteur, le *précipite* dans le texte ; c'est à lui de reconstituer ce qui ne peut s'y dire et de trouver le référent au pronom « ça » :

Il [Rabut] faut d'abord qu'il se relève, se redresse dans son lit, et c'est compliqué, le coussin derrière lui glisse, s'écrase, il faut se retourner un peu pour le relever et s'asseoir mais il est comme un noyé, c'est un noyé, il se noie – et pendant qu'il cherche à saisir, sur le côté, l'interrupteur de la lampe de chevet, il faut supporter de voir encore devant soi défiler les images et entendre encore cette vieille bagarre qui aurait pu être calmée si lui, lui, au lieu d'ouvrir sa gueule, comme il se le sera reproché si souvent depuis, si au lieu de l'ouvrir et d'attiser celui, en face de lui, à qui cette bagarre coûterait si cher, s'il avait su, s'il avait pu savoir, non, il n'aurait pas attisé la colère de Bernard et alors.

Mais alors –

Bernard serait – il lui a sauvé la vie aussi. Parce que cette bagarre, c'est grâce à cette bagarre qu'ils ne sont pas allés au poste ce soir-là, qu'ils sont restés, contraints et forcés, à la caserne.

C'est ça. Sauf que s'ils étaient revenus au poste rien ne se serait passé comme,
comme,

comme ça.⁴³⁶

La précipitation de la première longue phrase, marquée par la répétition et brutalement interrompue, apparaît lorsque la ponctuation de blanc surgit, imposant au lecteur de marquer une pause pour regarder le blanc.

Cependant, un saut de ligne et un alinéa causent l'isolement typographique de « comme ça » et inscrivent le passage dans une verticalité. Le blanc met en valeur la tournure comparative « comme ça ». Le pronom tonique « ça » montre que, malgré la précipitation à dire et à tout dire, le blanc surgit au moment de la compréhension des choses par le personnage. La ligne de blanc rend visible le processus de la prise de conscience de Rabut, son illumination. Seul Rabut sait ce qu'a été ce « comme ça », à la référence floue.

Le pronom *ça* est alors mis au service de l'innommable, de ce qui ayant blessé les mémoires, s'y inscrivant dans la douleur, ne peut être

⁴³⁶ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 224.

dit frontalement. De là cette propension de l'écriture de Laurent Mauvignier à se reprendre, jouer de la répétition et de la variation, dans un mouvement ample qui déborde les seuls faits d'anaphore-cataphore liés au pronom démonstratif. Le ressassement est au cœur de cette écriture, évoquant celle de Claude Simon, également fondée sur le mouvement de tension suscitée par la quête d'une référence sans cesse repoussée.⁴³⁷

Le blanc souligne l'absence de la référence du pronom mais en matérialise simultanément la présence, sous la forme d'une révélation. Le personnage romanesque sait.

Ainsi, la ligne de blanc se distingue des points de suspension par ses fonctions multiples : elle manifeste le processus d'écriture sur la page, signifie un nouveau rapport au temps et à l'espace, qui est celui de la vitesse et de la précipitation.

3) La ligne de blanc comme accentuation du point aposiopétique

Plutôt que de penser la pratique du blanc typographique comme un substitut à celle des points de suspension, il faudrait plutôt considérer que la ponctuation de blanc a partie liée avec le point. Dans l'entretien « Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute », l'auteur décrit sa pratique du blanc par opposition à l'usage qu'il fait du point :

Il y a des moments, dans l'écriture, où il serait plus absurde de prétendre conclure, plus mensonger de fermer la porte par un point. Il y aurait un je-ne-sais-quoi comme la prétention d'avoir tout réglé, point, je m'en lave les mains, j'ai fait le tour de la question et terminé. Non. L'espace blanc, la virgule qui souvent le précède, c'est une façon pour moi, poétique si l'on veut, de dire qu'après ce qui est écrit pourrait commencer une suite qui serait plus proche de ce qu'il aurait fallu dire, ou qui le dirait mieux, une utopique conclusion, un blanc comme on en laisse parfois dans les livres et les agendas pour noter vos réflexions, comme si là-dedans on pourrait laisser suffisamment de jeu pour amplifier ce qui a été dit ou le contredire, l'ouvrir ou le fermer. Et puis c'est une question de souffle, l'impression qu'un point, lorsqu'il arrive, coupe de manière trop nette ce qui ne se dit pas, ne peut se dire que dans le frémissement et la vibration d'une incertitude, d'un cheminement qui interdit la clôture. Le blanc, la virgule, sont des bascules avec un espace incertain mais ouvert, qui clôt en ouvrant. Le point, lui, ferme toujours. C'est terrible en soi, et c'est terrible aussi d'avoir après tout ce travail à faire pour ouvrir une nouvelle fois le texte, ailleurs, dans un endroit encore vierge. Je dis ça ici, parce que l'on parle de ce blanc que parfois on me reproche comme une afféterie, une préciosité pour faire « écriture ». Alors, s'il faut le revendiquer comme acte poétique, pourquoi pas, d'autant que le coup de dés de Mallarmé a été pour moi d'une importance capitale.⁴³⁸

⁴³⁷ Catherine Rannoux, « *Quand ça parle* », art. cit. p. 147.

⁴³⁸ « Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute », art. cit., p. 19. Entretien donné dans l'annexe 1.

Loin de n'être qu'un artifice typographique, le blanc serait ainsi une façon de ne pas en finir tandis que le point marquerait une clôture. Le blanc s'inscrirait dans une pratique radicalement opposée à celle du point.

Or, dans un très bel article⁴³⁹, Cécile Narjoux, étudie le fonctionnement du « point de la désillusion » chez Laurent Mauvignier et ses prédécesseurs Christian Oster, Christian Gailly et Jean Echenoz. Elle démontre alors que le point n'est pas toujours une marque de rupture et, contrairement à la perception qu'a l'auteur de sa propre pratique, il ne signifie pas forcément ce « je m'en lave les mains, j'ai fait le tour de la question, terminé ». Le point peut au contraire devenir la marque inattendue de l'inachèvement. Trois usages atypiques et détournés d'un signe qui devrait marquer – selon le bon usage de la ponctuation – l'achèvement et la rupture sont alors distingués.

Tout d'abord, puisque toutes les marques du discours dans le récit sont effacées, seul se maintient dans le discours rapporté le « point dialogique » qui,

au lieu de clarifier les différentes informations délivrées au lecteur par le scripteur, contribue [...] à [un] brouillage qui amène le lecteur à prendre part à la construction du texte ; il implique toujours la présence de l'instance énonciatrice qui se signale en train d'énoncer.⁴⁴⁰

Cécile Narjoux étudie ensuite ce qu'elle nomme le « point asyndétique. Les « points asyndétiques » *tombent à côté* et ne délimitent plus des unités phrastiques autonomes, nous obligeant peut-être même à redéfinir la catégorie de *phrase*. Or,

c'est dans cette même perspective de manifestation d'une instance énonciatrice subversive que l'on peut analyser le déploiement au sein du récit contemporain de segments non autonomes, cependant que « montrés » – du fait de ces signaux sémio-linguistiques que sont point et majuscule – « comme des phrases »^{441 442}.

Cécile Narjoux propose cet exemple extrait *Des Hommes* :

[...] je ne parle pas de ça.
*Mais d'après, de plus tard, dans l'adolescence.*⁴⁴³

⁴³⁹ Cécile Narjoux, « Le Point de la désillusion dans la prose narrative contemporaine », *Poétique*, n° 163, septembre 2010, p. 325-328.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 327.

⁴⁴¹ Antoine Gautier, « La pause et l'effet. Hyperbate et segmentation graphique », à paraître dans les actes du colloque sur l'hyperbate, juin 2010, C. Stolz et A.-M. Paillet (dir.).

⁴⁴² Cécile Narjoux, « Le point de la désillusion », art. cit., p. 328.

⁴⁴³ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 79. Les italiques sont de Cécile Narjoux.

Enfin, elle distingue un troisième usage du point, le « point aposiopétique » qui se double souvent d'un blanc typographique :

Le procédé le plus frappant et aussi le plus original dans la mesure où on ne le trouve pas dans d'autres genres de discours – de presse notamment – est enfin celui qui consiste à interrompre ce qui se donne comme une phrase à un endroit qui n'est pas acceptable d'un point de vue syntaxique, dans la double mesure où est proposé alors à la lecture un énoncé incomplet à droite et cependant clôturé par un point.

Le procédé n'est sans doute pas neuf, qui consiste à suspendre ou interrompre un propos dans le dialogue ou dans le discours intérieur. Néanmoins, il est ordinairement marqué par les points de suspension, qui indiquent précisément au lecteur que le discours ainsi interrompu est incomplet et complétable – que le locuteur s'interrompt pour se corriger ou marquer une hésitation, ou qu'il soit interrompu par son interlocuteur ou par des circonstances extérieures.

Ces cas de figure sont donc chez nos écrivains systématiquement marqués par autre chose que les points de suspension, qui semblent avoir complètement disparus de cette prose. Chez Mauvignier, ce type d'interruption est d'ailleurs plutôt marqué par la virgule ou le tiret, assortis d'un alinéa.⁴⁴⁴

Du « point aposiopétique », elle donne cet exemple :

Personne n'y croit mais tout le monde est quand-même resté une ou deux fois plus longtemps que prévu sous la fenêtre des seuls civils du poste pour voir *si jamais*.
Sauf que non, jamais.⁴⁴⁵

Ces trois types de point minent l'ordre narratif.

Or, si j'ai fait ce long détour pour exposer les différents types de points observés chez Laurent Mauvignier, c'est parce que certaines lignes de blanc doublent les points dialogiques, asyndétiques et aposiopétiques. Ils complètent les points non canoniques, défaisant ainsi la narration pour en questionner le statut et la possibilité.

Dans le roman *Des Hommes*, le blanc typographique double le point aposiopétique comme dans cet exemple – cité par Cécile Narjoux dans son article et que je soumettais pour ma part à Laurent Mauvignier lors de notre conversation. Cet extrait est la fin d'une prise de parole de Février, qui se souvient.

⁴⁴⁴ Cécile Narjoux, « Le point de la désillusion », art. cit., p. 331.

⁴⁴⁵ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 160. Les italiques sont de Cécile Narjoux.

– on voyait les silhouettes, les petits nuages de poussière et la
couleur fauve et blanche, et les cornes effilées *et puis*.
Et puis. Puis rien.
Rien.⁴⁴⁶

Ici, « la mécanique de relance narrative est interrompue autant que signalée et même mise en exergue »⁴⁴⁷ par l'usage décalé du point aposiopétique. La parole du locuteur s'essouffle alors qu'elle cherche à se relancer comme le souligne la triple répétition de l'adverbe d'énonciation « puis » après lequel le lecteur attendrait un élément supplémentaire à la liste des choses vues. Mais, le locuteur interrompt la liste et la désigne comme inachevée. Intervient alors une ligne de blanc suivie d'un alinéa qui doublent le point aposiopétique et en renforcent l'impact. La ligne de blanc est un deuxième degré de ponctuation.

Après la première ligne de blanc, l'adverbe « puis » devient le thème d'un propos construit comme un chiasme articulé autour d'un point asyndétique : « Et puis. Puis rien. » Alors que la conjonction de coordination « et », doublée de l'adverbe « puis » laissait entendre une relance du discours, celui-ci, dans le deuxième membre de l'antithèse, s'effondre dans le pronom impersonnel « rien ». L'asyndète, qui consiste en un effacement du lien logique de « Et puis. » à « Puis rien. », est offerte sur une seule ligne. Dans les deux dernières lignes du passage, le rythme des monosyllabes se substitue à la construction du discours. Après la reduplication « et puis. Et puis. », la répétition porte sur le mot « rien ». Les figures de répétition suggèrent le bégaiement d'une pensée qui ne parvient plus à se construire : c'est sans doute ce que souligne la dernière occurrence du pronom « rien », unique thème d'une « phrase » elliptique qui occupe, à elle-seule, une ligne.

Le retour à la ligne qui précède le mot « Rien » ainsi que la ligne de blanc qui lui succède, isolent le terme, comme pour le matérialiser. Le blanc typographique poursuit la ligne et donne à voir le mot « rien ». Cette ligne de blanc intervient alors que Février aurait voulu crier la vérité de la guerre d'Algérie, mais reste mutique.

Dans ce passage, la ponctuation de blanc opère visuellement. Si le passage était écrit dans le respect de la linéarité : « – on voyait les silhouettes, les petits nuages de poussière et la couleur fauve et blanche, et les cornes effilées et puis. Et puis. Puis rien. Rien. », les constructions asyndétiques et aposiopétiques auraient été moins mises en valeur graphiquement. Le blanc creuse une succession elliptique de mots qui tous prétendent au

⁴⁴⁶ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 250.

⁴⁴⁷ Cécile Narjoux, « Le point de la désillusion », art. cit., p. 335.

statut de phrases. L'ellipse qui affecte une pensée qui se censure est comme soulignée et dramatisée par les alinéas et les lignes de blanc typographique. Le texte est ainsi soumis à l'épreuve de ce qui est soustrait, de ce qui lui échappe.

Graphiquement, les lignes de blanc construisent un texte qui se donne à voir sous la forme d'un entonnoir dans lequel la parole se construit dans un processus de gauchissement de plus en plus net.

Par les moyens de la typographie [le blanc], le texte du roman parvient en somme, pour le dire avec les mots de Perec, à faire « de ce rien [...] un trou »⁴⁴⁸, donnant alors figure à ce qui excède cependant l'ordre du discours.⁴⁴⁹

Plus que les lignes de blanc, c'est le mouvement de raréfaction de la parole sur chaque ligne qui creuse le discours pour en signaler le trou.

Cependant, le manque est plus largement signifié par l'usage du pronom *ça*⁴⁵⁰, par les figures de répétition, par les occurrences nombreuses du nom postiche « chose », par la récurrence des participes présents atemporels, par autant d'éléments qui mettent en suspens le discours, le creusent de l'intérieur et contredisent « une certaine idée de la phrase littéraire, elle-même toute nourrie de “raison phrastique” »⁴⁵¹.

Afin de mieux cerner l'effet visuel des blancs typographiques, il faut se pencher sur un passage rythmé par les points asyndétiques et aposiopétiques, dans lequel l'alinéa et la ligne de blanc ne sont pas utilisés – sinon dans le cadre du dialogue pour isoler la réplique « Non. » que l'on peut attribuer à Ménard, le gendarme qui interroge Rabut, ou à Rabut lui-même :

Attendez, si je confirme. Si je. Que je. Vous voulez que je. Moi, que je dise. Et que je confirme, oui, ici, ce qui s'est passé ici. On ne va pas parler de ça, pas ici, c'est pas possible, on ne va pas.
Non.⁴⁵²

Le discours de Rabut, étalé sur la ligne, gagne en densité. L'absence de blanc typographique n'enlève rien à la dramatisation de sa parole. La sidération de Rabut, son

⁴⁴⁸ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 48.

⁴⁴⁹ Christelle Reggiani, « La Reprise. La prose de l'histoire dans l'œuvre de Laurent Mauvignier », dans *La Langue de Laurent Mauvignier*, op. cit., p. 227-238, ici p. 233.

⁴⁵⁰ Catherine Rannoux, « Quand ça parle, de *Loin d'eux* à *Des Hommes*, de Laurent Mauvignier », dans *La Langue de Laurent Mauvignier*, op. cit., p. 137-149.

⁴⁵¹ Cécile Narjoux, « “Une phrase pas finie” ou la phrase en question dans l'œuvre romanesque de Laurent Mauvignier. », dans *La Langue de Laurent Mauvignier*, op. cit., p. 151-166, ici p. 153.

⁴⁵² Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 52. Précisons que ce passage est celui dans lequel L. Mauvignier « mauvignie », selon Philippe Lançon.

incapacité à témoigner contre son cousin Feu-de-Bois, sont lisibles dans un discours haché et marqué par les reprises. On notera notamment la reduplication de « si je » soumise ensuite à variation pour devenir « que je », répété pour succéder à une proposition principale introductive « vous voulez ». Le « je » devient ensuite « moi » dans une forme de polyptote. Le pronom personnel tonique « moi » reçoit un accent d'insistance par son détachement à gauche, et c'est alors toute l'intégrité du sujet parlant qui est en jeu. Les pronoms de la première personne, bien qu'atones, semblent ici devoir porter un accent d'insistance dans la mesure où la question posée par le roman est celle de l'identité des hommes. « Le rythme est ici une configuration de l'énonciation autant que de l'énoncé. C'est pourquoi le rythme est le signifiant majeur. »⁴⁵³ pourrions-nous commenter, en suivant la piste ouverte par H. Meschonnic.

Avant la rupture énonciative qui fait basculer le texte du « je » au « on », le pronom personnel de la première personne, associé à des verbes de parole (« confirme », « dise », « confirme »), affirme une identité. L'usage du pronom impersonnel « on » souligne que la dénonciation de Feu-de-Bois signifierait l'anéantissement du « je ». En effet, comme l'a écrit Françoise Atlani :

[...] on, parce qu'il est frontière entre la personne et la non-personne, est aussi frontière entre ce qui est identifiable, et donc nommable, et ce qui ne l'est pas.⁴⁵⁴

Le « on » fait entendre que l'aveu de Rabut serait pour lui le passage à une non-personne. Quand le pronom impersonnel apparaît, le texte, dans lequel le « oui » avait une position centrale, bascule vers la négation : « on ne va pas ». L'adverbe de négation « pas » est répété à quatre reprises dans la deuxième partie du passage tandis qu'il est entendu dans [parle] et [pase]. L'accent d'insistance qui était sur le « je » glisse sur le « pas ». Dénoncer Feu-de-Bois serait renoncer à pouvoir dire « je » et ne plus s'identifier soi-même comme locuteur.

Dans ce passage, ce sont finalement les multiples figures de répétition et le basculement énonciatif du « je » au « on » qui, plus encore que le recours à une ligne de blanc, dessinent ce creusement dans le texte et se substituent au vide informationnel – puisque Rabut ne dira rien.

⁴⁵³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 72.

⁴⁵⁴ Françoise Atlani, « ON l'illusionniste », *La Langue au ras du texte*, Presses Universitaires de Lille, 1984, p. 26. Cité par Stéphane Bikialo, « Laurent Mauvignier et l'ON », dans *La Langue de Laurent Mauvignier, op. cit.*, p.81-92, ici p. 86.

Ainsi, la comparaison de ces deux exemples – l'un dans lequel le blanc prolonge le point aposiopétique, l'autre dans lequel il n'y a pas de blanc – montre que les lignes de blanc sont, à côté des points asyndétique ou aposiopétique, un signe de ponctuation redondant qui souligne la réticence à dire en même temps qu'il exhibe des phrases toujours à la recherche de leur limite et une cohésion textuelle mise en danger. Les lignes de blanc, loin de creuser le texte, en prolongent au contraire sa linéarité. Christelle Reggiani montre d'ailleurs la quasi-disparition des tropes qui jouent sur l'axe paradigmatique, telles la métaphore ou la métonymie, au profit des figures de répétition qui s'inscrivent sur un axe syntagmatique.

Si le primat du syntagme sur le paradigme, dont cet « aplatissement » des tropes témoigne sans ambiguïté, constitue sans doute de façon très générale, si l'on suit Jakobson, une tendance stylistique de la prose, il n'en reste pas moins que l'œuvre de Laurent Mauvignier en fait un usage esthétique singulier, dont l'insistance a tout d'une revendication implicite – un choix de la linéarité assumant totalement l'élan horizontal de la prose (*prorsus*), contre un creusement mallarméen de la langue (...).⁴⁵⁵

Ainsi, Laurent Mauvignier fait un usage inattendu du blanc, résolument inscrit contre la poétique mallarméenne. Poursuivant la prose dense et résolument étendue sur la ligne de Thomas Bernhard (qui ne sectionne pas ses textes en paragraphes) ou António Lobo Antunes (qui pratique le retour à la ligne dans le cadre du dialogue – avec maintien des signes noirs – et la division du texte en paragraphes et en chapitres), Laurent Mauvignier prolonge la densité de la ligne par la densité du blanc.

4) La ligne de blanc comme simple fin de section, vision du « rien » ou du blanc lui-même ?

La ligne de blanc correspond, à première vue, à la fin d'une unité narrative et/ou énonciative ; elle orchestre la narration et le discours. Pourtant, elle est aussi placée aux tournants discursifs, là où le discours se heurte à l'innommable, au *ça* ou au *rien* et fait basculer le texte vers une logique d'ordre visible.

Dans le chapitre « Nuit », il est frappant de constater qu'un certain nombre de lignes de blanc typographique succèdent à une occurrence du pronom indéfini « rien » :

(1) Impossible de rien lui dire, ils ne sont d'accord sur rien.⁴⁵⁶

(2) [...] sa mère n'en saura rien.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Christelle Reggiani, « La Reprise. », art. cit., p. 235.

⁴⁵⁶ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 146.

(3) Puis il ne se demande rien.⁴⁵⁸

(4) De quoi tu me parles, tu sais rien, rien du tout, personne ne sait rien et maintenant, Rabut, ferme ta gueule.⁴⁵⁹

(5) Rien de plus⁴⁶⁰.

Parmi ces exemples qui précèdent tous un blanc typographique, les occurrences de « rien » apparaissent à quatre reprises dans des phrases négatives, où, le plus souvent (sauf dans l'exemple 4 « tu sais rien »), la négation est complète, c'est-à-dire constituée d'un double support « ne » et « pas ».

À la page 241, le « nul » se substitue au « rien » :

(6) [...] les yeux grands ouverts qui regardent nulle part.

Et, si l'on ne s'en tient pas à la partie « Nuit », on lit page 86 un segment composé du seul mot « Rien. »

Certes, tous ces exemples concluent un bloc textuel et délimitent deux sections. Cependant, la proximité fréquente de la négation et du pronom « rien » avant le blanc m'amène à m'interroger sur une continuité du rien et du blanc. Dans le mouvement d'écriture, le « rien », la négation, le nul, appellent le blanc typographique. La première raison à invoquer, qui relève sans doute d'une perception stéréotypée du blanc, est sans doute celle-ci : le blanc matérialise le moment où la parole n'est plus possible. Autrement dit, le blanc impose le silence. « Un ange passe », affirme le dicton, qui explore aussi l'assimilation du blanc et de la pureté angélique au silence.

(7) Alors, comme cette jalousie qu'il ressent est un sentiment honteux, il n'en parle pas.⁴⁶¹

Alors que le passage s'achève sur la négation totale qui porte sur l'ensemble de la proposition : « il n'en parle pas », le texte laisse place au blanc. Mais est-ce vraiment le silence qu'on voudrait montrer ? « Dans l'espace du roman – qui est, matériellement, celui de la page – le manque désigné par l'inachèvement ne saurait que prendre la forme horizontale du blanc »⁴⁶², écrit Christelle Reggiani modifiant légèrement la perspective pour insister sur le

⁴⁵⁷ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 166.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 227.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁶² Christelle Reggiani, « La reprise. », art. cit., p. 235.

« manque » et l'« inachèvement ». Le silence, le manque, l'inachèvement : le blanc aurait-il toujours un lien avec ce qui se soustrait au langage ?

Chez Laurent Mauvignier, le blanc prolonge le rien, pas seulement pour signifier le silence qui fait suite à l'indicible de ce qui est honteux : le blanc se manifeste comme un nouvel acte d'énonciation. Dans l'exemple 7, il souligne la distorsion entre la parole tue d'un personnage qui n'exprime pas sa honte et l'aveu de cette honte par le narrateur. Au silence du personnage se superpose la parole de l'instance narrative et la ligne de blanc souligne alors cette surimpression d'une parole sur un silence. Le blanc qui succède à cette caractérisation, de la jalousie est *visible*. La ligne de blanc « masque et dissimule – mais sans pour autant signifier l'absence : c'est en désignant sa présence qu'elle voile le monde – et, d'autre part, une proposition de lumière, sinon la lumière elle-même. »⁴⁶³

La ligne de blanc fait la lumière sur les strates énonciatives ; elle est autant le silence du jaloux que la lumière faite par le narrateur. Ainsi, le texte invite le lecteur à transgresser l'idée que le blanc serait le rien. Le blanc, dans l'exemple 4, marque la fin péremptoire du dialogue et sans doute le silence qui s'ensuit, mais il annonce simultanément le trop-plein d'une parole qui sera énoncée juste après lui :

Et alors les corps et les cris, non pas leurs cris à eux mais ceux des autres, tous les autres autour qui n'ont pas cru que ça pourrait partir si vite, si fort, le bruit des poings, le choc des poings contre les mâchoires (...)⁴⁶⁴

Le récit de la torture fait suite à cette injonction vulgaire adressée par Bernard à Rabut : « Ferme ta gueule ». Ainsi, l'ordre donné de faire silence suscite la parole insupportable, convoque la mémoire. Comme dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon, où la reconstitution de la mémoire est kaléidoscopique, Laurent Mauvignier fait remonter à la surface du blanc le souvenir de la torture. Dès lors, « l'espace de la mémoire ne se donne pas comme un *fond* : il est premier, au contraire. »⁴⁶⁵ Le blanc précède le souvenir, l'appelle et l'annonce :

Virtuel, donc, non pas au sens où il n'impliquerait aucune matière – elle est ici, même de façon fictive, omniprésente – mais parce qu'il constitue l'espace d'accueil préalable de toute formulation, ce lieu

⁴⁶³ Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc*, op. cit., p. 2.

⁴⁶⁴ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 220.

⁴⁶⁵ Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc*, op. cit., p. 153.

visuel, intimement présent à chacun et, de ce fait, indéfiniment modifiable (...) ⁴⁶⁶

Faire l'étude de tous les blancs typographiques *Des Hommes* serait fastidieux mais j'espère avoir montré par l'étude détaillée de ces deux exemples que la ligne de blanc n'est certainement pas un simple artifice de l'auteur qui chercherait à faire littéraire. Les blancs relèvent d'une véritable dynamique de l'écriture : ils sont l'espace où affleure la mémoire, celui où l'écriture se construit dans une forme de réflexivité, celui où l'énonciation complexe du roman s'apaise. Les blancs ne sont pas seulement le silence et Laurent Mauvignier appelle à transgresser cette unique perspective. Pour lui, les blancs ont quelque chose à voir avec la peinture chinoise :

C'est une articulation de la parole, du souffle, comme le blanc dans la peinture chinoise n'est pas le vide mais la liaison, une forme pleine. Oui, la peinture asiatique, c'est vrai que ça a toujours compté pour moi, beaucoup, pour cette question de l'articulation des éléments entre eux. ⁴⁶⁷

Les blancs sont aussi liés au vide qu'au plein. Ils ne sont pas seulement rupture mais liaison. En un sens, rappelant sans cesse la matérialité du texte, ils en sont le fondement puisque, à la manière de la peinture chinoise, il réinvente le geste, non pas de la peinture, mais de l'écriture :

Peindre, pour la pensée chinoise, n'est pas représenter un objet, c'est redécouvrir l'apparence qui est à l'origine des signes, renouer le contact par lequel doit se révéler, en silence, le chiffre du monde. Peindre est créer du vivant non parce que l'on donnera corps à une figure, mais parce que, de la médiation de son regard à cet acte où s'associent de façon intense et secrète l'encre et la main, le peintre sera parvenu à réinventer le geste unique – l'Unique Trait de Pinceau, dit Shitao ⁴⁶⁸ – capable de faire émerger à nouveau d'une surface de soie ou de papier le blanc fondateur. ⁴⁶⁹

Conclusion partielle : le style-Minuit et la réticence

Par sa pratique du blanc typographique, Laurent Mauvignier ne contrevient jamais au principe de la lisibilité. Certes, il lui arrive de laisser en suspens certaines phrases inachevées et agrammaticales. Pour autant, les lecteurs savent toujours comment la phrase aurait pu – dû – se terminer, grâce à une subtile mise en jeu de l'implicite. Pourquoi écrire ce que le texte

⁴⁶⁶ Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc*, op. cit., p. 153.

⁴⁶⁷ « Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute », art. cit., p. 18. Voir annexe 1.

⁴⁶⁸ Shitao, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, trad. Pierre Ryckmans, Hermann, 1984.

⁴⁶⁹ Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc*, op. cit., p. 18.

a déjà suggéré ? Pourquoi tout dire ? Face à la prolifération de la phrase mauvignienne qui avance par retouches successives dans une volonté d'éclaircissement, les lignes de blanc interviennent pour gommer ce qui serait redite, retiennent et laissent au lecteur la possibilité de voir ce qu'il pressent. Tout en creusant visuellement un texte très dense, elles invitent le lecteur à collaborer à la construction du sens. Elles se définissent finalement comme une forme possible d'un *dire à demi*⁴⁷⁰ qui dépasse la stricte aposiopèse, pour devenir véritablement image de la réticence. Comme Beckett situe dans les tirets tout le malaise de Winnie, Laurent Mauvignier grave dans les lignes de blanc le poids d'un tabou encore impossible à dire, la violence d'une souffrance elle aussi indicible. Samuel Beckett, comme Laurent Mauvignier, associent ainsi une pratique ponctuant à la figure de la réticence. Le corps de Winnie suffit au spectateur à signifier la souffrance ; pour le lecteur, les tirets manifesteront l'enfoncement progressif du personnage sous la ligne des mots. Les personnages de Laurent Mauvignier se taisent, retiennent des fragments de discours pour souligner qu'ils sont insupportables. Mais, s'ils sont sentis par le lecteur comme tels, c'est que la souffrance se manifeste par ailleurs dans une violente crudité.

Laurent Mauvignier et Beckett avant lui construisent une rhétorique de la réticence. Leur langue ne répond plus à l'exigence économique de l'efficacité et de la productivité. La « langue taciturne »⁴⁷¹ de Beckett et la langue du rien de Laurent Mauvignier

appellent à une autre conception du langage qui fait de celui-ci un phénomène à la fois social et matériel, impliquant des corps engagés dans des relations sociales. Alors, l'*indirection* devient nécessité, pour préserver le lien social [...] car, comme le dit un psychanalyste [...], « dénoter, c'est dénuder »⁴⁷². »⁴⁷³

De Beckett à Laurent Mauvignier, une forme d'insoumission se perpétue dans la réticence que soulignent, dans un geste paradoxal, les signes de ponctuation. Par la réticence, le lien est créé avec le lecteur et la langue littéraire manifeste sa vivacité. Non, la langue littéraire n'est pas morte puisque le lecteur y est impliqué. Dans la langue littéraire un espace visible s'ouvre, destiné à une prise en main – ou à une prise de vue – du texte par le lecteur. Chez Beckett, le texte théâtral acquiert une nouvelle dimension puisqu'il est autant destiné au lecteur qu'au spectateur. Chez Laurent Mauvignier, la ligne de blanc semble l'espace idéalisé

⁴⁷⁰ Liliane Louvel et Catherine Rannoux, « Avant-propos », dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *La Réticence, La Licorne*, n° 68, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

⁴⁷¹ Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 164. Cité par Ronald Shusterman, « Beaucoup de non-dit pour rien : paradoxe de la réticence », dans *La Réticence, op. cit.*, p. 23-35, ici p. 24.

⁴⁷² Ivan Fonagy, *Languages within Languages*, Amsterdam, John Benjamins, 2000, p. 269.

⁴⁷³ Jean-Jacques Lecercle, « Les aveux les plus doux sont les plus réticents », dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *La Réticence, op. cit.*, p. 11-22, ici p. 22.

d'un dialogue avec le lecteur quand l'écrivain rêve que les blancs puissent être investis par le lecteur, espace d'accueil des mots de l'autre, celui « laiss[é] parfois dans les livres et les agendas pour noter *vos* réflexions ».

Conclusion

Le style-Minuit, dans ce troisième chapitre, a été abordé comme un fait de discours et j'ai concentré mon attention sur l'actualisation d'un style-Minuit dans les pratiques d'écrivain. Renonçant pour lors à l'idée selon laquelle le style-Minuit serait « fiction », j'ai postulé qu'un style-Minuit pouvait correspondre à une série de manifestations langagières concrètes dont certaines seraient convergentes d'un écrivain à l'autre. Autrement dit, j'ai fait l'hypothèse que le style-Minuit serait perceptible par le biais d'une accumulation de traits de style, repérables en synchronie, mais aussi en diachronie, chez différents écrivains de la maison. Plus qu'un *style* existerait donc une *langue littéraire collective Minuit*. Selon cette dialectique, le style serait situé irrémédiablement du côté de la production individuelle et la langue littéraire du côté du collectif.

Mais cette idée d'une langue littéraire collective ne va pas non plus de soi. Catherine Rannoux établit que la difficulté à la penser tient à l'ambiguïté même du terme « langue littéraire » où l'adjectif peut être relationnel ou qualificatif.

Car parler d'une « langue littéraire », c'est simultanément – et paradoxalement – postuler une dimension systématique et collective, mais en la situant dans un cadre d'usage où la singularité discursive définit la valeur par excellence. Cet objet improbable s'avère donc pris entre deux pôles contraires, définis d'un côté par la régularité et de l'autre par la singularité des usages.⁴⁷⁴

Pour donner une probabilité théorique à l'« objet improbable » que serait une langue littéraire Minuit, il faut présupposer, comme propose de le faire Cécile Narjoux en se référant à Laurent Jenny, que se manifestent dans cette langue des spécificités « supra-individuelles »⁴⁷⁵, ce que Julien Piat et Gilles Philippe ont appelé, selon la terminologie barthésienne, des « méta-patrons »⁴⁷⁶. Ce sont donc ces spécificités « supra-individuelles » ou ces « méta-patrons » que j'ai cherché à déceler dans les productions textuelles Minuit.

Or, le vaste panorama des pratiques de ponctuation des écrivains publiés aux Éditions de Minuit des années 1970 à nos jours semble avoir révélé certains de ces « méta-patrons ». Bien entendu, ces méta-patrons ne sont pas systématiquement repérables dans l'ensemble des

⁴⁷⁴ Catherine Rannoux, « La “langue de tous”, un défi à la “langue littéraire”, *Les Années d'Annie Ernaux*, art. cit., p. 175.

⁴⁷⁵ Laurent Jenny, « Sur le style littéraire », dans Mireille Dèreu (dir.), *Vous avez dit “Style d'auteur”*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1999, p. 152.

⁴⁷⁶ Gilles Philippe et Julien Piat, *La Langue littéraire*, op. cit.

textes du corpus, et les affinités établies entre quelques écrivains diffèrent selon que l'on considère tel ou tel patron linguistique.

En admettant ce cadre théorique et pour établir la pertinence de l'idée d'une langue littéraire Minuit, il faudrait proposer de considérer les méta-patterns suivants :

- phénomènes d'expansion discursive et de prolifération, repérables chez Éric Chevillard, Éric Laurent, Laurent Mauvignier et Tanguy Viel.

- pratiques stylistiques de la réticence, repérables chez Éric Chevillard et Laurent Mauvignier.

- pratiques stylistiques de la parenthèse chez Éric Chevillard (parenthèse rhétorique) et Éric Laurent (parenthèse rhétorique et usage du signe noir).

- récurrence de l'épanorthose : Laurent Mauvignier et Tanguy Viel.

- maintien de la lisibilité par un maintien de la linéarité. Mais expérimentation de toutes les ruptures possibles au sein même du *continuum* linéaire et syntagmatique ; expérimentation de toutes les ruptures possibles de la syntaxe (Laurent Mauvignier, Tanguy Viel, Éric Laurent, Éric Chevillard, Marie NDiaye).

- pratiques de ponctuation qui organisent la rencontre du sujet écrivain et du lecteur dans l'enceinte du texte chez Laurent Mauvignier, Éric Chevillard, Éric Laurent.

Ces caractéristiques supra-individuelles, dégagées au fil de ce chapitre, ont été mises en regard de pratiques d'écritures « hors Minuit ». Or, ce parcours démontre que les pratiques Minuit ne se retrouvent pas telles quelles chez les autres éditeurs. Le blanc typographique, par exemple, n'est pas utilisé de façon identique chez Laurent Mauvignier et chez B. Keller. Mais ces pratiques ne sont pas non plus les mêmes d'un écrivain Minuit à l'autre : ainsi, le blanc typographique de Laurent Mauvignier n'est pas le même que celui d'É. Chevillard. C'est pourquoi les spécificités « supra-individuelles » dégagées précédemment sont plus englobantes que l'ont été les analyses des pratiques ponctuelles. Mais, les spécificités supra-individuelles relevées ne sauraient rendre compte avec précision d'une pratique singulière et d'un style en particulier. À cet égard, les analyses stylistiques de détail proposées tout au long du chapitre étaient indispensables.

Afin de percevoir la pertinence des spécificités supra-individuelles listées ci-dessus, il faut en outre les relier aux œuvres antérieures publiées aux Éditions de Minuit : s'il existe une langue littéraire Minuit, celle-ci existe en synchronie mais est rendue plus visible par une vision diachronique des productions. Les textes Minuit répondent tous en effet au patron supra-individuel dégagé tout au long de ce chapitre : ils apprennent à – ne pas en – finir, renouvellent et réinventent les héritages dans des textes qui sont autant de voyages non seulement dans la littérature passée mais aussi dans la littérature en devenir.

Chapitre 4

Cette « histoire de voix »¹ : énonciations singulières aux Éditions de Minuit

¹ Samuel Beckett, *L'Innommable* [1953], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Minuit double », 2004, p. 82.

D'ailleurs toute cette histoire de voix est à revoir, à corriger, à démentir. N'entendant rien, je n'en suis pas moins la proie de communications. Appeler ça des voix, pourquoi pas après tout, du moment qu'on sait qu'il n'en est rien. Mais il y a des limites, paraît-il. Attendons-les, avec confiance.

*Samuel Beckett, L'Innommable*¹

¹ Samuel Beckett, *L'Innommable* [1953], Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 82.

Introduction

« L'ombre de Beckett »¹ plane sur les Éditions de Minuit : en témoigne, sur un plan symbolique, le portrait de l'écrivain placardé derrière l'éditeur, Jérôme Lindon. Hormis Marie NDiaye, qui proclame ne pas avoir connu Beckett avant que son premier manuscrit soit accepté par les Éditions de Minuit² et Éric Laurrent qui n'a que très peu souvent l'occasion de s'exprimer, Tanguy Viel, Laurent Mauvignier et Éric Chevillard ne manquent jamais de souligner l'influence de l'œuvre beckettienne sur la leur. Or, s'inscrire dans un héritage beckettien, c'est sans doute, avant tout, questionner la notion de la voix littéraire. Autrement dit, c'est interroger la pratique stylistique de l'énonciation.

Au moment même où le narrateur – ou la « voix » – de *L'Innommable* établit que « c'est une question de voix »³, « c'est uniquement une question de voix, tout autre image est à écarter »⁴, Beckett remet en cause l'ensemble du système de l'énonciation tel qu'il a été défini par Benveniste dans « L'appareil formel de l'énonciation » :

L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. [...]

En tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir, par rapport à la langue, comme un procès d'appropriation. Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques d'une part, et au moyen de procédés accessoires, de l'autre.

Mais immédiatement, dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire.⁵

Dans *L'Innommable*, la voix n'est jamais identifiée, située. En cela, elle n'« appartient » pas au locuteur et l'acte d'énonciation ressemble à une dépossession. En outre, « énoncer sa position de locuteur » demeure impossible pour la voix de *L'Innommable*, dont la caractéristique est d'échapper systématiquement à sa position de locuteur. L'énoncé produit est, de fait, particulièrement insituable et les indices, au lieu de définir les contours de la *deixis*, la troublent. Par exemple, la voix n'a de cesse de récuser ce qu'elle avance ;

¹ Cécile Yapaudjian-Labat, « L'ombre de Beckett », communication présentée au colloque *Existe-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, 24/05/12, à paraître.

² « Écrire, quoi d'autre ? », *Le Matricule des anges*, n° 107, octobre 2000, p. 20-24, ici p. 20.

³ Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 81.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, t. II, p. 80 et 82.

l'identité du personnage, non-personne désignée par le pronom « il », est sujette à caution. Paradoxalement pourtant, ce personnage – mais il n'est plus possible, même, de parler de « personnage » – se confond parfois avec la voix non identifiée⁶. Pour Jean-Pierre Martin, se joue chez Beckett « le *ratage* de tout système d'énonciation » :

Beckett va autant qu'il est possible au bout de la question de la voix. Pour dire qu'il n'y a pas de voix, qu'elle est chimère ; pour dire le vertige de la ventriloquie, le leurre du charabia. Avoir voix, ce serait posséder la langue, être l'origine de sa propre langue – illusion romantique. Et pourtant, il ne faut pas cesser de désirer la voix, de la rechercher, de tendre à elle : « Ah comme je voudrais me découvrir une voix dans ce concert. »⁷

Pour les écrivains du corpus qui écrivent après Beckett et publient chez le même éditeur, la voix est « désirée » en même temps qu'elle est perçue comme une « chimère ». L'héritage beckettien se manifeste dès lors dans une problématique énonciation. Les écrivains semblent avoir entendu l'appel de cette voix de *L'Innommable* qui appelait ses successeurs à la désirer et à lui poser des limites :

D'ailleurs toute cette histoire de voix est à revoir, à corriger, à démentir. N'entendant rien, je n'en suis pas moins la proie de communications. Appeler ça des voix, pourquoi pas après tout, du moment qu'on sait qu'il n'en est rien. Mais il y a des limites, paraît-il. Attendons-les, avec confiance.⁸

« Revoir », « corriger », « démentir » cette « histoire de voix » : c'est la gageure des écrivains Minuit qui amorcent « une relance du mouvement qui porte au dire »⁹. Chaque écrivain du corpus renouvelle différemment l'énonciation narrative.

Dans un premier temps, je me pencherai sur les écritures de Laurent Mauvignier et Tanguy Viel qui sont souvent qualifiées, dans la presse notamment, d'« écritures de la voix »¹⁰, sans doute parce qu'elles s'inscrivent dans un *devenir-discours* de la littérature contemporaine¹¹ et redonnent à ces « voix », qu'il sera nécessaire de définir, la possibilité de raconter. Après la vacillation du système énonciatif beckettien, la voix chez eux affirme la narration tout en en questionnant la possibilité de son avènement.

⁶ « Je l'appellerai donc Worm. Il était temps. Worm. Je n'aime pas ça mais je n'ai guère le choix. Ce sera mon nom aussi, au moment voulu, quand je n'aurai plus à m'appeler Mahood, si jamais j'y arrive. » Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 85.

⁷ Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998, p. 181.

⁸ Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 82.

⁹ Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 13.

¹⁰ Se référer au tableau des occurrences, annexe 6, « Comment les journalistes parlent-ils du style de Laurent Mauvignier ? », et « Comment les journalistes parlent-ils du style de Tanguy Viel ? ».

¹¹ J'emprunte l'expression à Christelle Reggiani, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, 2008.

Les voix mauvigniennes répondent à la volonté de retrouver une parole *originnaire* dans une nouvelle forme de *figuralité* :

Le sujet parlant est immergé dans une langue qui ne lui apparaît que par intermittences, – et lui-même s’oublie dans la fonctionnalité de ses gestes et de ses mots. Celui-là, que nous sommes, s’éveille pourtant à l’« approche d’un réel », c’est-à-dire de tout innommable qui creuse sou excède l’immédiat. C’est cette épreuve qui provoque au mouvement figural¹², amorce le projet d’une forme dans une distension de la langue, et ouvre alors le sujet parlant à son aventure.¹³

Les sujets parlants de Laurent Mauvignier sont multiples et créent une forme nouvelle de polyphonie¹⁴ qui se prête particulièrement bien à la mise en voix. Portés sur une scène de théâtre, les textes de Laurent Mauvignier révèlent toute la puissance de voix pétries d’affects et qui ne demandent qu’à être incarnées. L’écriture chez Laurent Mauvignier est située « à hauteur d’oralité ».

Au contraire, Tanguy Viel propose dans *Insoupçonnable* la monophonie d’un sujet parlant. Cependant, le discours de ce sujet paraît artificiel et je voudrais montrer que cette artificialité énonciative tient à une désarticulation de l’« institution discursive » que Dominique Maingueneau définit en ces termes :

La relation entre « institution » et « discursive » implique un enveloppement réciproque : le discours n’advient que s’il se manifeste à travers ces institutions de parole que sont les genres de discours, qui sont pensés à travers les métaphores du rituel, du contrat, de la mise en scène ; de son côté, l’institution littéraire elle-même est sans cesse reconfigurée par les discours qu’elle rend possibles. Chaque geste créateur mobilise, qu’il le veuille ou non, l’espace qui le rend possible, et ce même espace ne tient que par les gestes créateurs qu’il rend possibles.

Le concept d’institution discursive est en quelque sorte le pivot de ce mouvement ; il articule :

- les *institutions*, les cadres de divers ordres qui donnent sens à l’énonciation singulière : la structure du champ, le statut de l’écrivain, les genres de texte...

- le mouvement par lequel *s’institue* le discours, à la fois en instaurant progressivement un certain monde dans son énoncé et en légitimant la

¹² « Appelons « figural » le processus esthétique-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l’actualité », Laurent Jenny, *La Parole singulière*, op. cit., p. 12.

¹³ Laurent Jenny, *La Parole singulière*, op. cit., p. 105-106.

¹⁴ Sur la question de l’énonciation chez Laurent Mauvignier, voir notamment l’article d’Aude Laferrière, « Entre "le silence et l’écho", les réticences et les réminiscences verbales : L’écriture des discours rapportés dans *Loin d’eux* et *Des Hommes* », celui de Stéphane Bikialo « Laurent Mauvignier et L’ON » et celui de Frédéric Martin-Achard, « L’objet indicible et la phrase circulaire de Laurent Mauvignier », celui de Karine Germoni : « Une écriture/parole du débordement », tous quatre regroupés dans Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux (dir.), *La Langue de Laurent Mauvignier*, « une langue qui court », op. cit., p. 61-80, 81-92, 93-112 et 187-200.

scène d'énonciation et le positionnement dans le champ qui rendent cet énoncé possible.¹⁵

Il semble que la conscience des « cadres » institutionnels qui régissent la création d'une œuvre littéraire soit particulièrement aiguë chez Tanguy Viel, qui joue par exemple de son statut d'écrivain Minuit pour construire un métadiscours relayé par l'université. Cependant, le mouvement par lequel devrait s'instituer le discours romanesque dysfonctionne et la « scène d'énonciation », mal définie, ne permet pas de le rendre légitime. L'énoncé produit oscille entre une construction séquentielle cinématographique et une série de tics d'écriture censés matérialiser la voix. Or, le « monde » que cette écriture « institue » progressivement ne mérite pas nécessairement d'être mis au-devant d'une *scène* d'énonciation. C'est ce que je démontrerai dans les pages qui vont suivre.

Dans un deuxième temps de ma réflexion, j'étudierai les voix d'Éric Chevillard et Éric Laurent, deux écrivains rassemblés ici parce qu'ils renouvellent chacun une tradition Minuit, très largement relayée par la critique journalistique : celle d'une littérature *exigeante*. Afin de structurer ma réflexion, je partirai de deux définitions de cette *exigence* littéraire attribuée aux textes Minuit. Yves Ravey, tout d'abord, a rappelé, lors du colloque « Existe-t-il un style Minuit ? », que la littérature *exigeante* publiée chez Minuit ne répond pas à un cahier des charges et ne se plie pas à une quelconque injonction éditoriale. *Exigeante* ne signifie donc pas « ce que l'éditeur exige » et la littérature *exigeante* se définit au contraire par une prise de liberté dans l'écriture. Cherchant à circonscrire les traits définitoires d'un style-Minuit, Dominique Viart, pour sa part, proposait de parler, non plus d'un « style-Minuit », mais d'une *exigence* Minuit, c'est-à-dire de ce « qui serait absolument nécessaire » à un texte Minuit pour être estampillé Minuit. Cette exigence, selon lui, serait une réflexion sur la langue et ses torsions. Plus précisément, ajoutait-il, l'exigence Minuit se concentrerait dans le lieu de la phrase qui serait la *signature* de cet éditeur. L'*exigence* serait alors définie selon un critère syntaxique et le travail de la phrase, après Pinget, Simon et Beckett, chercherait à atteindre le point d'achoppement de la langue.

Or, l'exigence des textes d'Éric Laurent réside effectivement avant tout dans une syntaxe ample et des phrases proliférantes qui contreviennent à la clarté des intrigues amoureuses usuelles. Le roman de jeune fille, selon l'expression de Barthes, est ici détourné pour s'adresser à un lectorat avisé. Pour prendre la mesure de la dimension parodique de

¹⁵ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 42.

l'œuvre, le lecteur devra surmonter la difficulté d'une syntaxe opacifiante faite d'enchâssements multiples. Le texte exige donc du lecteur qu'il se familiarise avec une phrase extrêmement complexe avant de lui conférer une portée significative : si la phrase est un trop-plein, c'est qu'elle parodie un modèle classique en affirmant une nouvelle voie possible de la littérature contemporaine : le redevenir-écriture.

Éric Chevillard quant à lui propose des textes *exigeants* parce que perpétuelle prise de liberté (et l'on retrouve alors la définition de l'exigence proposée par Yves Ravey), et affranchissement par rapport à l'ordre – narratif et syntaxique – présupposé. Éric Chevillard organise le dés-ordre du monde. Ce faisant, il bouscule le lecteur par les intrigues et la langue qui, ensemble, décontenancent le lecteur. Plus encore sans doute que chez Éric Laurent, le degré d'illisibilité est accentué : il s'agit en effet de revenir à une idiotie primitive de la langue, à la singularité irréductible de l'idiolecte.

Ainsi, je démontrerai que les deux écrivains ici rassemblés refusent de donner des pistes interprétatives à leur lecteur, préférant le dérouter. Ils *exigent* ainsi de lui qu'il façonne ses propres outils de décryptage du texte. Dès lors, ces deux écrivains ne s'adressent plus qu'à un public fort restreint, constitué de lecteurs outillés qui se prêteront à un effort maïeutique. En somme, les textes d'Éric Chevillard et Éric Laurent se ressemblent parce qu'ils élaborent ce que Christelle Reggiani nomme une « provocation herméneutique »¹⁶, adressée à un lecteur, peut-être universitaire ou écrivain lui-même, appartenant quoi qu'il en soit à une *intelligentsia*.

Face à cette littérature *exigeante* et parfois élitiste – qui apparaît finalement comme une exemplification possible du catalogue Minuit – se déploie la langue de Marie NDiaye. Figure auctoriale atypique au sein des Éditions de Minuit, cette femme écrivain revendique une écriture du sensible :

Quand je dis [que je veux] comprendre, je pourrais dire aussi : entrer en sympathie avec. C'est comprendre au sens de ressentir, essayer de me mettre à la place de. Parce que la vie des autres *qui sont les autres* m'intéresse énormément.¹⁷

Loin de toute forme d'intellectualisme, elle ne situe jamais son travail dans un rapport de filiation avec ses prédécesseurs Minuit mais le présente plutôt comme le résultat d'une

¹⁶ Christelle Reggiani, *Éloquence du roman*, op. cit.

¹⁷ « La discrète empathie », entretien de Lucie Clair avec Marie Ndiaye, *Le Matricule des anges*, n° 107, octobre 2009, p. 26-29, ici p. 27.

observation et comme la retranscription de ressentis. Cette écriture sensorielle et empathique répond à une volonté de rester lisible et accessible à une communauté vaste de lecteurs :

Quand [*Rosie Carpe* a eu le Prix Fémina], j'étais ici (en Gironde) depuis peu, des gens l'ont acheté et ont entrepris de le lire et ont dit : « Oh la la ! c'est difficile ! » et ça m'a surprise. C'est quand même un niveau ardu de lecture pour beaucoup de gens. [...]

J'aime bien quand des lecteurs, qui ne sont pas de grands lecteurs, ont réussi à lire sans que ça les ennue. Mais ça ne peut pas être un but, parce qu'on peut vraiment aller trop loin : il y a un équilibre qu'on peut atteindre, mais il est très facile aussi de basculer du mauvais côté – il faut faire attention...¹⁸

Bien sûr, Marie NDiaye se distingue de la littérature qui serait « du mauvais côté », ciblant ainsi ce que Dominique Viart et Bruno Vercier nomment la littérature « consentante ». Cependant, la langue de Marie NDiaye ne déconcerte jamais absolument les lecteurs. J'ai montré que la phrase était lisible et que la syntaxe répondait aux principes de l'alternance et de la mesure, ne cédant jamais à l'hermétisme. Sur ce point, le projet d'écriture de Marie NDiaye diffère radicalement de ceux d'Éric Laurent et Éric Chevillard. La volonté d'être lue, de créer une voix qui puisse être entendue d'un lectorat vaste, délimite *a priori* une lisibilité stylistique.

Pourtant, *Rosie Carpe* pourrait être qualifié de roman illisible. Il est « ce récit [qui] serait un scandale, l'exténuation, par hémorragie, de la lisibilité. »¹⁹ L'image de Roland Barthes rend bien compte, me semble-t-il, d'une autre forme possible d'illisibilité. L'image de l'hémorragie, violente et médicale, dit bien la cruauté inhérente au roman qui en rend la lecture pénible. L'illisibilité résulte cette fois-ci du caractère insupportable d'un système énonciatif qui voit à travers les personnages et fait des incursions dans leurs pensées souterraines les plus inadmissibles, inavouables. Dans *Rosie Carpe*, l'exténuation de la lisibilité résulte d'une forme d'obscénité du point de vue. Au lieu de retranscrire, avec empathie, la souffrance des personnages, l'obscénité empiète sur la liberté du lecteur, voyeuriste de pensée « scandaleuse ».

¹⁸ « La discrète empathie », art. cit., p. 28.

¹⁹ Roland Barthes, *S/Z* [1970], dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 119-341, ici p. 206. Cité par Cécile Narjoux, « Vi-lisibilité du récit contemporain ou la ligne excédée », dans Cécile Narjoux (dir.), *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010, p. 241-253, ici p. 241 et 253.

I. Les écritures de l'oralité de Laurent Mauvignier et Tanguy Viel

La prégnance de l'influence beckettienne est sans doute le plus perceptible dans les textes de Laurent Mauvignier et Tanguy Viel qui tous deux inscrivent leur projet dans une forme d'oralité constitutive. Cette similitude entre les deux projets d'écriture fonde d'ailleurs la comparaison des deux écrivains, exprimée dans la presse notamment, où leur voisinage est justifié plutôt par des circonstances contextuelles que par une analyse comparée des textes. Les deux écrivains ont travaillé au même moment à écrire leur premier roman. En outre, une série de dédicaces relativement transparentes atteste d'affinités amicales, sinon stylistiques: le roman *L'Absolue Perfection du crime* (2001) de Tanguy Viel est dédié à Philippe (Adam, sans doute) et Laurent (Mauvignier sans doute) et, le roman de Laurent Mauvignier *Ceux d'à côté*, paru l'année suivante, est dédié à Philippe et Tanguy (Viel, sans doute). La reconnaissance gagnée par Laurent Mauvignier est cependant très au-dessus de celle de Tanguy Viel, dont l'œuvre demeure plus confidentielle. Les romans de Tanguy Viel se tiendraient donc dans l'ombre de ceux de Laurent Mauvignier.

Sur le plan du style, la comparaison des deux écrivains peut se fonder sur une préoccupation partagée de l'énonciation : chacun cherche à inscrire une « voix » dans le texte. Cependant, cette voix diffère d'un écrivain à l'autre. Alors que Laurent Mauvignier place le récit « à hauteur d'oralité » et tisse les affects des sujets parlants, affirmant ainsi le possible retour d'une prise en charge du récit par un ensemble de voix, Tanguy Viel questionne la possibilité d'une voix dont l'autorité s'effondre. Il sera nécessaire de repérer les spécificités énonciatives de chacun des deux écrivains, pour justifier, sur le plan du style, le parallèle assez systématiquement fait entre eux.

A. « Ouvrir le[s] sujet [s] parlant[s] à leur[s] aventure[s] » : Laurent Mauvignier, des voix qui prennent corps

L'ensemble des romans de Laurent Mauvignier sont habités par des « voix » polyphoniques. En 2005, le court récit dialogué *Le Lien*²⁰ cherche à matérialiser encore davantage deux voix. Stéphane Bikialo inscrit d'ailleurs *Loin d'eux* dans la filiation du *Planétarium* de Nathalie Sarraute, ou d'*Un fait divers* de François Bon, « ces récits de la voix ou des voix »²¹. Ouvrons donc le dernier livre de Laurent Mauvignier, *Ce que j'appelle oubli*, paru en 2011 aux éditions de Minuit, et écoutons les premières lignes de ce texte constitué d'une unique phrase, qui débute sans majuscule comme si elle était saisie au vol :

et ce que le procureur a dit, c'est qu'un homme ne doit pas mourir pour si peu, , qu'il est injuste de mourir à cause d'une cannette de bière que le type aura gardée assez longtemps entre les mains pour que les vigiles puissent l'accuser de vol, et se vanter, après, de l'avoir repéré et choisi parmi les autres, là, qui font leurs courses...

Dans un roman qui « fait parler l'oralité à hauteur de littérature »²², la voix, ici celle du procureur rapportée dans le discours d'un locuteur encore anonyme, se fait entendre. Les lecteurs sont plongés immédiatement dans le flot continu d'une parole par la conjonction de coordination « et », qui inaugure le livre. Le romancier les propulse ainsi dans un fait divers qui tourne au *drame* comme parfois au théâtre, où, à peine les rideaux levés, les spectateurs sont impliqués immédiatement au cœur de l'action dramatique.

La lecture intégrale de ce texte par l'écrivain²³ lors de la journée d'étude qui lui a été consacrée en mars 2011²⁴ a démontré à quel point le texte appelait une mise en voix. Pendant quarante minutes, le flux de la parole s'est fait entendre et l'écrivain, dans une sorte de performance, a donné une voix physique et corporelle à une voix textuelle.

²⁰ Laurent Mauvignier, *Le Lien*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

²¹ Stéphane Bikialo, « Laurent Mauvignier : « Rien n'est dit et l'on vient trop tard pour le dire », art. cit., p. 130.

²² L. Mauvignier et M. Bonazzi, « Lancer l'écriture à fond de cale », dans C. Narjoux et J. Dürrenmatt (dir.), *La Langue de Laurent Mauvignier : "une langue qui court"*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p. 15-31, ici p. 22. L'auteur désigne ainsi une pratique stylistique qui tente d'approcher la langue orale. Voir annexe 1.

²³ Dans l'annexe 10 se trouve un CD sur lequel cette lecture a été enregistrée.

²⁴ « Regards croisés sur l'œuvre de Laurent Mauvignier », journée d'études organisée par Mathilde Bonazzi et Jacques Dürrenmatt, en partenariat avec l'Université de Toulouse le Mirail (laboratoire P.L.H, équipe E.L.H), la Mairie de Toulouse et le Conseil Régional Midi-Pyrénées, le 24/03/2011, à la Médiathèque José Cabanis, à Toulouse.

1) Quand la voix romanesque s'incarne au théâtre

Ce lien étroit qu'entretiennent les romans de Laurent Mauvignier et la voix, entendue simplement ici comme une forme de l'oralité, se voit d'ailleurs confirmé par l'intérêt qu'accorde l'auteur au théâtre. Rappelons que Laurent Mauvignier a travaillé avec le collectif théâtral « Les Possédés » à la mise en voix de *Loin d'eux* par un seul comédien, Rodolphe Dana, qui incarnait tour à tour l'ensemble des voix plurielles qui rythment le texte. Pour ce comédien, les voix des personnages ne demandaient qu'à être incarnées :

Quand [...] je me mets à lire à haute voix [l]e roman [*Loin d'eux*²⁵], c'est qu'implicitement il y a quelque chose de théâtral dans l'écriture. [...] [C]e roman qui est écrit sous forme de monologues soulign[e] la possibilité d'un jour faire entendre ces voix sur un plateau.²⁶

L'adaptation de *Loin d'eux* a été produite en 2009 au théâtre Garonne²⁷. Le directeur de cette scène toulousaine, Jacky Ohayon, expliquait au sujet de ce spectacle :

L'expérience voulait essayer de répondre à cette interrogation : comment l'écriture qui n'est pas dramaturgique peut-elle se saisir de la question du plateau ? Dans *Loin d'eux*, le vide était matérialisé. R. Dana était seul sur un grand plateau de 250m². Le dispositif scénique, seulement une chaise et le comédien, permettait au texte de respirer, dans une sensation d'espace. Face à un ensemble de spectateurs, une autre lecture du texte s'impos[ait] puisque le lecteur n'était plus isolé devant le livre. Pour l'écrivain, il fallait aussi accepter la théâtralité de sa propre écriture.²⁸

Les propos du comédien et du directeur du théâtre insistent sur la présence des voix, liées pour le premier à une forme d'oralité inscrite dans le texte, pour le second à une forme de théâtralité dans l'écriture. La voix a donc partie liée à l'espace sonore de sa diffusion, à son incarnation sur un plateau.

Ainsi, la voix, telle qu'elle s'inscrit dans les romans de Laurent Mauvignier, prend corps sur le plateau théâtral et « fait entendre » le texte différemment²⁹ :

La voix ne dit pas. Ce qu'on dit, on le dit, en parlant, par la voix. Mais ce n'est pas la voix qui dit, c'est vous qui dites, ou c'est moi. La voix, elle, fait. Elle fait le climat, l'humeur. Elle fait une prosodie qui n'est

²⁵ Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

²⁶ Propos de Rodolphe Dana recueillis par Mathilde Bonazzi, le 22/03/11.

²⁷ Ce spectacle a été rejoué au Théâtre de la Bastille à Paris du 06/06 au 01/07/11.

²⁸ Propos de Jacky Ohayon recueillis par Mathilde Bonazzi, le 22/02/11.

²⁹ Karine Germoni a souligné dans une communication intitulée « L'Ironie façon Mauvignier » la dimension ironique des textes, mise en relief lors de leur oralisation. *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, 24/05/2012, à paraître.

pas celle du discours, mais celle du corps, et de la relation entre les corps.³⁰

La voix romanesque, chez Laurent Mauvignier, serait particulièrement adaptée, et adaptable, au théâtre parce qu'elle relève de l'inscription du corps dans le texte. « La voix est un art de l'espace et un art du temps »³¹, précise d'ailleurs Henri Meschonnic.

Depuis cette première expérience théâtrale avec « Les Possédés », Laurent Mauvignier n'a eu de cesse d'interroger la théâtralité inhérente à sa pratique d'écriture. En effet, désireux d'« approfondir la collaboration [avec le collectif], [grâce à] une écriture non pas adaptée, mais créée pour la scène », il leur a soumis au printemps 2011 un texte, *Tout mon amour*³², qui était au départ « le synopsis d'un film qui ne se fera pas ». (...) L'auteur précise que

ce projet date de 2008, les premières versions après le synopsis étaient une suite de scènes dont je n'arrivais pas à trouver l'articulation. J'ai abandonné le projet de film. Mais j'étais hanté par cette histoire d'une petite fille qui revient dix ans après sa disparition. Alors, j'ai repris chaque scène et je l'ai donnée à dire aux personnages pour essayer de comprendre leurs motivations.³³

C'est devenu une pièce, mais une pièce un peu étrange parce que les événements n'y sont pas réellement vécus, mais rapportés, et pas au présent. Comme le théâtre est plutôt un art de l'ici et maintenant, c'est un peu bizarre.³⁴

En résidence au théâtre Garonne au printemps 2011, « Les Possédés » et Laurent Mauvignier ont donc travaillé ensemble sur cette « pièce un peu étrange » qu'ils ont remodelée, retouchée, et passée à l'épreuve du plateau. Au terme de ce travail, les comédiens et l'écrivain, attablés au centre de l'immense plateau noir et vierge du théâtre, ont lu l'intégralité de la pièce devant quelques spectateurs. Des gestes, des regards, malgré la posture assise des acteurs, s'esquissaient et nous avons assisté, non seulement à une mise en voix de dialogues tendus et rapides, mais aussi à une première incarnation des personnages.

L'écrivain, soucieux de réécrire chaque réplique à partir de sensations liées au travail des comédiens, note toutes les transformations qu'ils opèrent involontairement sur le texte, au cours de leur lecture, considérant chaque écart comme une nouvelle proposition d'écriture,

³⁰ Henri Meschonnic, « Le théâtre dans la voix », dans Gérard Dessons (dir.), *Penser la voix : chant, communication, linguistique clinique, littérature, musique, peinture, psychanalyse, théâtre*, La Licorne, n° 41, Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 1997, p. 25-42, ici p. 27.

³¹ *Idem.*

³² Laurent Mauvignier, *Tout mon amour*, Paris, Éditions de Minuit, à paraître en septembre 2012. La pièce sera jouée au théâtre Garonne, à Toulouse, en octobre 2012.

³³ Propos de L. Mauvignier recueillis par M. Bonazzi le 09/03/11.

³⁴ *Idem.*

plus proche du rythme du plateau, plus juste peut-être. Au terme de la lecture, « Les Possédés » proposent ici ou là un mot plutôt qu'un autre, suggèrent la suppression d'une adresse ou l'ajout d'un retour à la ligne qui dessinerait alors un nouveau paragraphe. Presque rien, en somme, mais Laurent Mauvignier pourtant acquiesce, trace une accolade le long d'un monologue et confirme : « Faut refaire ». Les comédiens alors esquissent les grandes lignes de « la métamorphose théâtrale du texte³⁵ ». Ils deviennent stylisticiens, se prêtent à différentes lectures d'un texte qu'ils questionnent et dont ils proposent plusieurs interprétations. Rodolphe Dana considère d'ailleurs les acteurs, le metteur en scène³⁶ et l'auteur

comme un groupe de chercheurs dont le seul but est de faire apparaître, avec l'aide du temps, de l'esprit et du doute, une œuvre. C'est la partie intellectuelle du travail de répétition. Ensuite, c'est au comédien de s'approprier la langue de l'auteur, de la faire sienne, pour mieux la faire entendre.³⁷

Par l'usage du verbe « entendre », le comédien signale qu'il se préoccupe d'une oralisation de la voix. Ce processus de travail sur le texte, avec le texte, qui précède son passage sur le plateau, est décrit comme un travail préalable essentiel, nécessaire à une juste transcription de la voix, par Claude Régy :

Quand on travaille, on se tait d'abord, on passe par le silence, de même qu'on passe par l'immobilité, on se met en état d'écoute et de réceptivité, et aussi en ouverture, ce qui est une espèce de reliaison à l'univers. À partir de là, on peut trouver, en écoutant, tout ce qui est dans le texte, et pas simplement le sens du texte : on peut trouver la voix pour le dire, et on peut trouver le geste.³⁸

Mais collectif théâtral a associé Laurent Mauvignier à ce travail de décryptage. L'écrivain a pu ainsi développer une nouvelle écoute de son propre texte, dès lors relancé dans un mouvement d'écriture. L'écrivain, en effet, pressentait « une grande force quelque part dans cette histoire, mais il [fallait] qu'elle se révèle à elle-même, et le travail sur le plateau [devait] consister à aller la chercher. »³⁹ Or, il l'affirme une fois l'expérience achevée,

l'énergie, l'émulation, l'inventivité qui naissent d'un travail collectif peuvent porter le texte plus haut et plus vite que les efforts d'un seul. C'est comme un relais. Vous êtes épuisé de ce travail d'écriture, et d'autres arrivent avec leur expérience (...) pour relancer la machine.

³⁵ Propos de R. Dana recueillis par M. Bonazzi le 22/02/11.

³⁶ Fonction qu'il a endossée pour ce projet.

³⁷ Propos de R. Dana recueillis par M. Bonazzi, le 22/02/11.

³⁸ Claude Régy, « Le champ de la voix », dans *Penser la voix*, op. cit., p. 43-52, ici p. 46.

³⁹ « Lancer l'écriture à fond de cale », art. cit.

C'est très jubilatoire, parce qu'au fond on vous soulage d'un poids qui devient, avec le temps, trop lourd à porter tout seul.⁴⁰

L'émotion des comédiens, palpable tout au long de la lecture, a véritablement révélé la force dramatique contenue dans la pièce. « Chaque mot a une résonance, ici » conclut Laurent Mauvignier dans la salle de spectacles vide.

La théâtralisation des textes de Laurent Mauvignier s'est poursuivie par la mise en scène par Stéphanie Daniel, au Studio-Théâtre de la Comédie française, de *Ce que j'appelle oublié*⁴¹. La voix de l'acteur, Denis Podalydès, est commentée ainsi à la fin d'un article paru dans *Le Monde* :

Et puis, il y a la voix, cette voix sans pareille de Denis Podalydès : quand elle s'adresse à vous, vous avez l'impression qu'elle vous regarde, comme vous transpercent les yeux noirs de l'acteur. Du plus banal, cette voix fait naître une histoire. Du moindre mot, elle crée une image. Ce n'est pas son timbre qui est le plus marquant, mais ce qu'elle évoque : sa force narratrice est telle qu'elle peut donner forme même « à l'ombre d'un homme », comme celui dont on suit la trajectoire dans *Ce que j'appelle oublié* (...) ⁴²

La voix du comédien capte toute l'attention de la journaliste alors que la « force narratrice » de cette voix théâtrale est d'abord initiée par celle du texte. La corporéité de la voix est déjà contenue dans le texte, ce qui permet la réussite de la transcription théâtrale :

Plus il y a d'affects dans la voix, plus on a du sujet dans la voix, dans sa voix ; plus l'écriture est subjectivée, plus elle peut se dire la voix du sujet. Plus l'écriture est écriture, plus elle est la voix. Invention, non inscription.⁴³

La voix romanesque est ainsi transposable à la scène parce qu'elle relève d'une écriture inventive, d'une reconstruction. L'oralité inscrite dans le roman relève du travail du *sujet*, autrement dit d'un travail de l'écrivain sur l'énonciation qui permet le passage du texte à la scène.

2) Une écriture qui place le sujet à hauteur d'oralité

« Il faudrait d'abord s'entendre sur ce qu'on appelle des voix »⁴⁴

⁴⁰ Propos de L. Mauvignier recueillis par M. Bonazzi le 09/03/11.

⁴¹ Le spectacle s'est déroulé en avril 2012.

⁴² Brigitte Salino, « Pourquoi, quand Podalydès parle, il vous transperce ? », *Le Monde*, 17/04/12.

⁴³ Henri Meschonnic, « Le théâtre dans la voix », art. cit., p. 36.

⁴⁴ « Capter la surface des choses », entretien de Laurent Mauvignier avec Jean Laurenti, *Le Matricule des anges*, n° 77, octobre 2006, p. 18-22, ici p. 18.

Jusqu'à présent, j'ai distingué la voix théâtrale, celle du comédien, de la voix romanesque, celle que construit l'écrivain préoccupé d'oralité et soucieux de faire naître dans son texte un sujet. Ces définitions simples, bien sûr, ne rendent compte que très imparfaitement d'une notion qui comporte de multiples difficultés théoriques. L'écrivain invite d'ailleurs la critique (journalistique et universitaire) à

s'entendre sur ce qu'on appelle des voix. Est-ce une voix intérieure ?
Est-ce une voix dans le sens de la parole d'un personnage ? Est-ce la
voix comme une sorte de métonymie du discours d'un personnage ?⁴⁵

Dans le champ des études universitaires, chacun s'accorde à reformuler, en guise de préambule, le flou contenu dans cette notion de voix. Dans *Poétiques de la voix*, Dominique Rabaté annonce, pour commencer, la difficulté qu'il y a à définir « la voix » ou « les voix » romanesques :

« Entièrement une question de voix » : la littérature, depuis le tournant de la Modernité, semble vouée à chercher les modes d'inscription d'une présence qui se fuit dans sa trace écrite, vouée à interroger la singulière dynamique d'une unité plurielle, d'une pluralité qui défait toute unité pour un *sujet* tramé de *voix* – puisque ce mot a, par bonheur, la même forme au singulier et au pluriel. La voix, cet effet de présence et d'accent, les voix qui parlent en elle deviennent, aussitôt, comme le dit si justement le parleur de *L'Innommable*, une « question ».⁴⁶

Si la voix échappe de prime abord à la rigueur d'une définition, Dominique Rabaté propose immédiatement une série d'éléments en tension qui permettent de la concevoir : la voix manifeste « une présence qui se fuit », « une pluralité qui défait l'unité » du sujet. En outre, il établit une première distinction entre la voix, au singulier, qui contiendrait « les voix », au pluriel. En somme, il pense une hiérarchie des voix dans l'organisation romanesque. Une voix supérieure orchestrerait l'ensemble des « voix qui parlent en elles ». Il y aurait ainsi deux instances : la voix du « parleur » et les différentes voix qui le traversent.

Jean-Pierre Martin, cherchant à définir la voix dans le prologue de *La Bande sonore*, expose une longue série des mythologies de la voix, énoncées au conditionnel : « [La voix] *serait* la vie, l'élan, l'impulsion dans l'écrit. Elle *serait* le pulsionnel, le spontané, le rythme profond, la musique de la psyché. *Etc.* »⁴⁷ Le critique multiplie aussi les listes accumulatives qui mettent en balance, notamment grâce à l'expression adverbiale « à la fois », des tensions définitionnelles :

⁴⁵ « Capter la surface des choses », art. cit., p. 18-22.

⁴⁶ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 7.

⁴⁷ Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998, p. 14.

La voix dans le texte redouble ce qu'elle est pour le sujet selon les psychanalystes : à la fois un objet de jouissance et un objet perdu ; à la fois ce qui manque et ce qui reste. Ombre portée dans le travail littéraire de la langue, sa présence en creux essaie de faire oublier la phrase et d'étendre « le volume de l'éloquence lisible ». Elle strie verticalement le continu horizontal de la syntaxe, habite le texte de ses respirations (...) ⁴⁸

Les nombreuses directions prises par la définition, depuis la psychanalyse jusqu'à la syntaxe, élaborent la notion de voix en recourant à une pluralité de domaines de connaissance.

La difficulté à se saisir de la notion marque définitivement toute entreprise de délimitation de l'objet. C'est pourquoi il ne sera pas question ici de proposer une nouvelle définition de la voix, ni même de revenir sur les nombreuses théories de la voix. Je ne reprendrai pas ici les notions de dialogisme et de monologisme, de plurilinguisme et de carnavalisation telles que les a définies Mikhaïl Bakhtine ⁴⁹, avant d'être repensées par Paul Zumthor qui s'est interrogé sur la place occupée par la voix humaine, « détermination lourde de la matière », dans la poésie et l'univers de signes ⁵⁰, ou par Henri Meschonnic, qui privilégie le « rythme ». On le voit,

[l]es travaux sur la voix sont nombreux, ce qui n'est pas surprenant, s'agissant d'un universel anthropologique. Ils sont nombreux parce que les discours sont nombreux, témoignant chaque fois de la situation d'une notion dans l'histoire. S'il fallait caractériser le propre des réflexions contemporaines sur la voix, on le verrait peut-être moins dans une tentative de configurer l'objet lui-même, en tant qu'objet de savoir, que dans la recherche du statut épistémologique d'une notion qui travaille transversalement le champ de ce qu'on appelle les sciences humaines. Ce qui se modifie, c'est donc moins un savoir *sur* la voix, que le rapport entre la voix et un travail critique élaboré *à partir* de cette notion. ⁵¹

Il s'agira ici de poursuivre modestement ce travail critique élaboré *à partir* de la notion de voix pour en redéfinir très partiellement les caractéristiques dans la prose de Laurent Mauvignier. Je voudrais repérer, au cœur de son écriture, les composantes de la « voix » romanesque ou narrative – je parlerai de la voix au singulier, car, comme chez Nathalie Sarraute, les personnages de Laurent Mauvignier sont marqués par leur « absence d'idiolecte » : « ils parlent tous de la même façon ». ⁵² Si, comme je l'ai démontré dans le chapitre précédent, la ligne de blanc est déjà une ponctuation qui signale la présence d'une

⁴⁸ Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, op. cit., p. 28.

⁴⁹ Pour une analyse détaillée de ces notions, voir Dominique Rabaté, « Bakhtine chez Beckett et Bernhard », *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 225-245.

⁵⁰ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 10.

⁵¹ Gérard Dessons (dir.), *Penser la voix*, *La Licorne*, Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 1997, p. 3.

⁵² Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 256-257.

voix, je cernerai plus précisément ici « les composantes de la voix introuvable », « les contours immatériels de la matière-voix »⁵³ dans l'écriture mauvignienne. Il s'agira de comprendre ce qui arrive quand la voix du personnage « n'est plus délimitée, quand la voix échappe au personnage » en insistant sur l'articulation soulignée par Dominique Rabaté de la voix et du personnage.⁵⁴

Le personnage de Tana et la mise en voix de la catastrophe collective

Penchons-nous sur ce passage de *Dans la foule* dans lequel le personnage de Tana annonce au téléphone, à sa famille italienne, la mort de son mari, Francesco. Là où le lecteur s'attendrait à ce que le discours direct du monologue de Tana s'adresse aux interlocuteurs familiaux, la voix déraile, dévie et s'adresse alors au cadavre du jeune épousé. L'annonce du décès est donc empêchée, dans une forme de réticence à dire, et l'écriture accentue la puissance dramatique de ce qui se dit à la place de l'indicible. La prise de parole de Tana est marquée par des ruptures multiples, le lecteur a le sentiment d'assister à l'effondrement d'un personnage, à l'exténuation de sa voix.

Francesco,

Et maintenant des mots, tout ça c'est des mots et du bla-bla et moi je transpire et j'ai froid en même temps, vite, de l'eau sur ma bouche, mes lèvres sont gercées à force d'avoir murmuré ton nom et m'être écorchée encore à penser que ce n'était pas possible de te voir, de voir la forme de ton corps sous la couverture marron et les liens pour que tu ne tombes pas, et moi, derrière, la nuque tendue, les genoux cassés, le dos en avant et la bouche et les yeux qui voulaient, qui étaient là, alors que toi tu ne répondais pas à mes cris.⁵⁵

Le passage s'ouvre sur une adresse à l'homme aimé et tout juste épousé, « Francesco ». Sous cette adresse, c'est un dialogue avorté, fatalement transformé en monologue, qui se lit. L'apostrophe, suivie d'une ligne de blanc typographique, inscrit dans la densité de la page le silence de Tana (si l'on pense la phrase comme manifestation de la voix par opposition au blanc qui matérialiserait le silence) ou le souffle (si l'on pense la phrase comme flux de parole et le blanc comme signe de ponctuation lié à l'oralité et signifiant un soupir). Le blanc, pour reprendre les mots d'Anne-Marie Christin, s'apparente ici à « ce signe avant-coureur d'un invisible à ce point inconcevable et dense qu'il peut être perçu comme une absence »⁵⁶.

⁵³ Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, op. cit., p. 131.

⁵⁴ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 230-231.

⁵⁵ Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 155.

⁵⁶ Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc, vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Louvain, Peeters, 2000, p. 2.

Mais, précédé d'une virgule, le blanc typographique semble également offrir un espace, une chambre de résonance, au silence de Francesco. La virgule en effet isole le prénom de l'homme comme dans le texte théâtral où il est fait mention de l'identité du locuteur avant chaque prise de parole. Ici, le locuteur désigné est devenu muet et Tana se trouve devant l'absence de parole, devant un vide blanc.

Cette mention de l'époux au début du passage peut enfin être interprétée comme le murmure de Tana rapporté dans un discours direct qui ne serait pas stipulé par des guillemets – ce signe noir jamais utilisé par l'écrivain –, murmure qui, répété à l'infini (« à force d'avoir murmuré ton nom »), engendre la blessure des lèvres du personnage. Le blanc typographique suggère alors non plus le vide mais le plein, le prénom de « Francesco » prononcé en boucle. Le blanc se transforme alors et devient le « don de lumière total et immédiat, spectacle d'emblée absolu de tous les possibles réalisables. »⁵⁷ Nommer l'époux, c'est le faire vivre. Le désigner, c'est le ranimer et, ainsi, résister au mouvement de la catastrophe. La voix de Tana continue de se faire entendre après cette tentative de parole performative.

Dans le passage commenté, le personnage de Tana ne se trouve plus face à la parole d'autrui mais face à l'absence de parole de l'époux. C'est pourquoi sa parole devient balbutiante. Le prénom « Francesco » lui-même n'est plus qu'un « mot » évidé de son signifiant. Dans la construction détachée, non délimitée, ni par une majuscule, ni par un point, ni par une virgule : « tout ça c'est des mots », le segment mis en relief « tout ça », par le caractère impersonnel du pronom « ça » et le flou référentiel maintenu (que désigne exactement « tout ça » ?), dévoile une locutrice qui rejette en bloc tous les mots et toutes les paroles. Le substantif à connotation péjorative « bla-bla » prolonge ce mouvement de rejet. Nommer devient un processus impossible et blessant.

Le sujet se concentre alors sur ses sensations physiques et c'est alors que se manifeste le plus distinctement l'effroi : la première conjonction de coordination « et », dans « et moi je transpire et j'ai froid en même temps », possède une valeur adversative puisque pour faire face à la mise à distance du langage, le sujet va décrire la réaction de son corps, c'est-à-dire ce qui prime – ou ce qui reste – à l'instant où elle découvre la dépouille de son jeune époux. La parole qui désigne la réalité s'estompe, s'escamote de la même façon que les lèvres se gercent.

⁵⁷ Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc*, op. cit., p. 2.

Le corps de Francesco, qui pourra être désigné comme « cadavre » dans les pages qui suivent, est signifié ici par un euphémisme périphrastique : « la forme de ton corps sous la couverture marron et les liens pour que tu ne tombes pas ». La phrase, par la figure de l'épanorthose, rebrousse chemin et se corrige elle-même. Ainsi, s'il s'agit, dans un premier temps « de te voir » (le pronom « te » désignant alors un être animé), il faudra ensuite se résoudre à voir l'inanimé (de voir + COD inanimé, « la forme de ton corps »). Le détail ici, celui des « liens pour que tu ne tombes pas », trivial, souligne l'inertie d'un corps qui doit être attaché et confronte l'immobilité avec le seul mouvement encore possible, celui de la chute.

Dans le passage étudié, l'emprise de la catastrophe collective se manifeste finalement non seulement sur le corps mais aussi sur la parole du personnage. Les balbutiements de Tana semblent encore plus fragiles si l'on se souvient de la situation de ce passage dans lequel elle doit annoncer par téléphone à sa famille le décès de son mari. Le message ici passe au second plan. Demeurent le balbutiement et la sensation de malaise face à la catastrophe collective et à ses retombées intimes. Se donne ici à entendre voix qui dépasse le personnage, une voix unifiée pour dire le désastre.

« Plus il y a d'affect dans la voix, plus on a du sujet dans la voix » : étude de la syntaxe

La phrase elle-même semble tendue, à la fois menacée et maintenue vive, par une structure à la fois caduque et stable. La phrase, précipitée dans la tourmente d'une parole qui s'étale et s'étend, respecte une rigoureuse syntaxe, multiplie les expansions et se déploie, selon l'expression de Karine Germoni, dans de multiples « débordements ».⁵⁸ En réalité, ce sont les limites de la phrase elle-même qui échappent dans la prose mauvignienne⁵⁹. Je ne reviendrai pas dans le détail sur le travail de la phrase accompli par Laurent Mauvignier. Disons seulement que *Ce que j'appelle oubli* pousse à bout un phénomène d'expansion de la phrase caractéristique de la langue de Laurent Mauvignier. D'ailleurs, commentant *Ce que j'appelle oubli*, les critiques journalistiques ont évoqué un texte composé d'une seule phrase. Décrire ce texte comme une phrase unique, c'est cependant passer outre la définition

⁵⁸ Karine Germoni, « Laurent Mauvignier, une écriture à débordements », communication présentée lors de la journée d'études que j'ai organisée à la médiathèque José Cabanis à Toulouse, le 24 mars 2011 : « Regards croisés sur l'œuvre de Laurent Mauvignier ».

⁵⁹ Voir à ce sujet l'article de Cécile Narjoux, « “Une phrase pas finie” ou la phrase en question dans l'œuvre romanesque de Laurent Mauvignier », dans Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux (dir.), *La Langue de Laurent Mauvignier*, op. cit., p. 151-166.

traditionnelle de la phrase. En effet, si nous lisons la définition de la phrase dans *La Ponctuation* de Cécile Narjoux, manuel de vulgarisation sur ce sujet, nous apprenons que

[d]’un point de vue syntaxique, le point indique que le segment qu’il clôt est à considérer comme une phrase qu’elle soit complète ou incomplète. *Le point est même, avec la majuscule, l’un des critères de définition – graphique – de la phrase.*⁶⁰

Au sens strict, donc, ce roman n’est pas une phrase : il ne commence pas par une majuscule et ne s’achève pas par un point mais par un tiret, signe ici clôturant par sa position en fin de texte mais aussi ouvrant (dans la mesure où n’apparaît pas précédemment un autre tiret qui aurait été ouvrant, on peut faire l’hypothèse qu’il est le premier tiret d’un double tiret parenthétique).

En outre, deux arguments supplémentaires permettent de dire que ce roman n’est pas constitué d’une seule phrase : premièrement, le texte est ponctué de points d’interrogation qui ont bien la fonction de clôturer une unité syntaxique. « Il est employé à la fin d’une phrase interrogative et il absorbe le point final » nous dit encore Cécile Narjoux⁶¹. Deuxièmement, ce texte est segmenté par de nombreuses virgules qui se substituent aux autres signes de ponctuation (que le lecteur pourrait d’ailleurs être tenté de restituer au début de sa lecture du roman). On entend, à la lecture du texte, les pauses qui auraient pu être indiquées par un point ou les décrochements énonciatifs qui auraient pu être graphiquement signifiés par les deux points suivis de guillemets.

Quoi qu’il en soit, si ce roman est décrit comme une phrase, c’est donc parce qu’il ne présente plus aucun point, se déploie dans une juxtaposition de propositions séparées le plus souvent par des virgules, ponctuation faible qui implique, à la lecture, des pauses très brèves. Lisant ce texte, l’écrivain a d’ailleurs cherché un flux discursif rapide et jamais brisé.⁶² Dans la prose de Laurent Mauvignier, la phrase dépasse ses frontières habituelles et je voudrais, par une étude détaillée d’une phrase close à droite par un point, montrer comment la syntaxe donne corps à la voix.

Observons les frontières de cette phrase complexe extraite de *Dans la foule* et les différentes unités phrastiques qui y sont juxtaposées ou coordonnées, c’est-à-dire les propositions parataxiques qui pourraient être considérées comme des phrases autonomes.

⁶⁰ Cécile Narjoux, *La Ponctuation, Règles, exercices et corrigés*, Paris, Du Boeck/Duculot, 2010, p. 39. Je souligne.

⁶¹ *Ibid.*, p. 60.

⁶² Pour s’en rendre compte, on peut écouter la lecture faite par l’écrivain de ce texte (CD annexe 10).

Nous verrons ainsi comment la syntaxe adhère aux affects de Tana, fait ainsi émerger le sujet, et donc, la voix (selon l'enchaînement proposé par Henri Meschonnic).

L'immense phrase que nous étudions,

Et maintenant des mots, tout ça c'est des mots et du bla-bla et moi je transpire et j'ai froid en même temps, vite, de l'eau sur ma bouche, mes lèvres sont gercées à force d'avoir murmuré ton nom et m'être écorchée encore à penser que ce n'était pas possible de te voir, de voir la forme de ton corps sous la couverture marron et les liens pour que tu ne tombes pas, et moi, derrière, la nuque tendue, les genoux cassés, le dos en avant et la bouche et les yeux qui voulaient, qui étaient là, alors que toi tu ne répondais pas à mes cris.⁶³

si elle est bien inaugurée par une majuscule, n'est pas précédée d'un point. Difficile dès lors de trancher : la phrase débute-t-elle avec le nom propre « Francesco » ou avec l'unité « Et maintenant des mots » ? Si l'on considérait que « Francesco » fait partie de la phrase, alors celle-ci contiendrait une longue césure, représentée par le blanc typographique. Si, au contraire, on décidait que « Et maintenant des mots » ouvre la phrase, alors celle-ci se développerait dans un paragraphe unique qui fait bloc. Mais, au strict sens du terme, la phrase s'ouvre antérieurement au passage que j'ai choisi d'étudier et débute, après un point, avec ce fragment : « Il [un jeune homme] m'a accompagnée devant la porte en me soutenant par le bras ».

Le fait que j'ai pu choisir d'étudier un passage qui ne correspond pas, au sens strict, à une phrase complète, illustre l'ampleur de la phrase mauvignienne qui dépasse largement les unités de sens et se développe au-delà même des frontières des paragraphes. Les unités traditionnellement constitutives du texte romanesque en prose, la phrase et le paragraphe, sont certes maintenues par Laurent Mauvignier (ce qui, chez de nombreux auteurs contemporains, n'est pas le cas⁶⁴) mais pourtant sans cesse contestées, et, par-là, mises en péril. En effet, peut-on toujours parler de « phrase » pour désigner cette immense morceau de texte, encadré d'une majuscule et d'un point, mais qui contient plusieurs unités phrastiques identifiables, et qui tend à repousser sans cesse ses limites ? La phrase, définie comme « une séquence de mots que tout sujet parlant non seulement est capable de produire et d'interpréter, mais dont il sent aussi intuitivement l'unité et les limites »⁶⁵, se trouve ici remise en cause. L'unité de la phrase

⁶³ Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p.155.

⁶⁴ Pensons par exemple à des textes comme *Zone* de Mathias Enard (Arles, Actes Sud, 2008) ou *Les Carpathes* de Raymond Federman (éditions Léo Scher, collection Laureli, 2010) qui, dans le premier cas, ne fait plus usage du paragraphe et dans le second, met en péril la phrase par l'usage de tirets systématiques.

⁶⁵ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 103.

est périlleuse comme en témoigne par exemple la présence du pronom « il » en tête de phrase pour désigner le jeune homme, qui disparaît immédiatement pour laisser place au discours du « je » adressé à un « tu ». Le paragraphe quant à lui, s'il ne comporte qu'un mot (« Francesco »), est-il toujours paragraphe ? Ou devient-il vers ? Discours direct ? Et une phrase qui se développe sur trois paragraphes ne remet-elle pas en cause l'unité de ceux-ci ? Ces deux unités, la phrase et le paragraphe, font l'objet, chez Laurent Mauvignier, d'une véritable mise en chantier propre à signifier la catastrophe. Ni la phrase ni le paragraphe n'ont plus de frontière et le texte semble littéralement déborder, à la manière d'un cours d'eau qui « dépasserait brusquement les bords de son lit et répandrait ses eaux »⁶⁶.

Voyons maintenant les différentes unités qui composent ce passage. Dans le fragment qui nous intéresse (de « Et maintenant des mots » jusqu'à la fin du passage), les unités phrastiques sont assemblées soit sur le mode de la juxtaposition – les virgules suffisent alors à désigner la fin des unités autonomes –, soit sur le mode de la coordination – dans ce cas, la conjonction « et » lie entre elles les différentes unités. La subordination est en outre employée à plusieurs reprises :

- [à force d'avoir murmuré ton nom] *et* [m'être écorchée encore à penser que ce n'était pas possible de te voir] (développement de deux constructions infinitives ; la seconde est associée à une complétive),
- [les yeux *qui* voulaient, *qui* étaient là] (développement de deux subordonnées relatives)
- [*alors que* toi tu ne répondais pas à mes cris] (développement d'une subordonnée circonstancielle).

Alors que la subordination assure fortement la cohésion de la phrase complexe, puisque les subordonnées sont nécessairement dépendantes d'une proposition régissante, la juxtaposition diffracte la cohésion textuelle, maintenue ici de différentes manières, et notamment par une progression thématique à thème constant. Le thème de la première unité phrastique : « des mots » est repris et mis en valeur dans l'unité phrastique disloquée : « tout ça c'est des mots et du bla-bla ». Le groupe nominal « et du bla-bla » développe le thème et associe, dans une relation d'équivalence synonymique, les « mots » au « bla-bla ». Ensuite, selon une progression linéaire implicite, le texte bascule sur la sensation de malaise, probablement engendrée par le discours dissonant. Cette rupture sémantique (on passe de

⁶⁶ *Le Trésor de la Langue Française* en ligne, article « déborder ».

structures impersonnelles à la présence d'un « je ») est rendue acceptable pour le lecteur par le passage à la coordination et par l'emploi de la première conjonction coordonnante « et » : (« *et moi je transpire et j'ai froid en même temps* ») qui indique ici une conséquence – tandis que la seconde indique la simultanéité des deux sensations antagonistes de chaud et de froid. La parole du « je » semble s'accélérer par l'usage de l'adverbe « vite », employé de manière absolue. Celui-ci exprime alors un ordre donné, une injonction proférée probablement à haute voix par la protagoniste et inscrite dans la continuité du texte : « vite, de l'eau sur ma bouche ». La cohérence est ainsi assurée, à nouveau, par une progression linéaire, tandis que le groupe nominal « mes lèvres », dans une progression à thème dérivé, découle, par métonymie, du nom « bouche ». La locution prépositionnelle « à force de » régit ensuite la mise en facteur de deux groupes verbaux infinitifs : « d'avoir murmuré » et « m'être écorchée ». Puis, l'épanorthose fait progresser le texte et le syntagme « de te voir » est corrigé en « de voir la forme de ton corps + Complément circonstanciel + et les liens + complément circonstanciel ». La coordination « et » dans « *et moi* » relance le discours et le fait basculer du « tu » au « je », qui désigne la locutrice soumise à une parole désordonnée et paratactique : « derrière, la nuque tendue, les genoux cassés, le dos en avant et la bouche et les yeux ». La description pointilliste procède par touches fragmentaires et multiples.

Le corps semble disloqué, ce qui explique que le discours lui-même ne puisse plus être organisé selon une progression logique d'un membre à l'autre. Les sensations de douleur se mêlent confusément jusqu'à l'emploi absolu du verbe vouloir qui, dans la grande majorité de ses occurrences, est transitif : « vouloir *quelque chose* ». Le COD attendu est passé sous silence et l'ellipse ne permet pas de préciser quel est l'objet de cette volonté. Dans ce contexte, « vouloir » paraît pouvoir fonctionner de manière intransitive. Sémantiquement, les lecteurs comprennent qu'il s'agit de seulement vouloir et manifester ainsi la vie de l'aimé ; exprimer une volonté, c'est *être*. C'est d'ailleurs ce que confirme la deuxième relative « qui étaient là ». Il est question d'*être* absolument, c'est-à-dire d'exister, de vivre face à l'inertie de l'autre. La subordonnée circonstancielle qui clôt la phrase vient souligner cette opposition de l'être et du non-être par la locution conjonctive adversative : « alors que » et accole le pronom « tu », d'ailleurs doublé par « toi » (« toi tu ») au « je » (« mes cris »). Entre la présence fortement exprimée de celui qui devient pourtant l'absent et le « je » implorant se trouve une négation bi-tensive en « ne... pas ».

Les trois derniers verbes conjugués de la phrase « voulaient », « étaient », « répondais » sont à l'imparfait de l'indicatif qui indique une action passée. Ils renvoient ici au moment de

l'accident du Heysel, fondateur du roman. La sensation de douleur ressentie par la locutrice semble la rappeler à l'événement source. L'aspect sécant de l'imparfait met en valeur l'absence de limite finale du procès et l'événement se prolonge dans le moment étudié, celui de l'annonce de la nouvelle du décès à la famille. L'événement paraît inachevé, et trouve même son prolongement dans le destin individuel de Tana.

Ainsi, ce passage montre comment, en laissant déborder la phrase, ce sont les émotions du personnage qui à leur tour débordent, pour envahir dans un second temps le lecteur (puisque la voix conditionne une relation au lecteur). La parole trébuchante de Tana, retranscrite – ou inventée – dans une phrase qui adhère parfaitement par la disjonction, la reprise, l'ellipse, aux affects du personnage, finit par la dépasser. En effet, cette parole n'est pas réaliste et l'écrivain ne se préoccupe pas ici de reproduire, selon le principe de la *mimesis*, des mots qui auraient été prononcés dans cette situation. Ce qui lui importe, semble-t-il, plutôt que de retranscrire le discours raisonnable, c'est d'inventer ce qui ne se dit pas. Il donne ainsi une nouvelle dimension à la voix de son personnage : le monologue voudrait dire exactement un état physique, la désarticulation d'un corps et ses émotions. Le monologue devient alors la projection d'un état intérieur et la voix du personnage correspond à l'élan du corps de Tana vers celui de Francesco, muré dans le silence :

Une voix, c'est du corps hors du corps. Deux voix qui se répondent,
c'est un peu du corps à corps. On dit bien qu'une voix est touchante,
ou pénétrante, caressante. Il y a du geste en elle, sous une forme
sonore.⁶⁷

Ainsi, ce passage serait comme un ultime « corps à corps » de Tana et de son époux, suggéré dans la construction d'une voix narrative.

Les quelques pistes d'analyse de la voix sont ici, bien sûr, fort incomplètes et il faudrait aller plus avant, en confrontant ces analyses à d'autres passages extraits d'autres textes de Laurent Mauvignier. Mais, pour nous entendre sur ce que nous pourrions appeler « voix » chez cet auteur, disons qu'il s'agit d'une manière d'orchestrer les monologues dans une langue dont le rythme est intimement lié aux affects supposés des personnages. Ainsi, dans le monologue surgit un véritable sujet, défini non seulement par son discours (sa voix) mais

⁶⁷ Henri Meschonnic, « Le théâtre dans la voix », art. cit., p. 28.

aussi par ses émotions (son corps)⁶⁸. C'est sans doute cette façon d'articuler dans le texte une construction langagière à un corps pathétique qui explique l'attrait exercé par les textes de Laurent Mauvignier sur les comédiens. Si, comme le disait Rodolphe Dana, les personnages ne demandent qu'à être incarnés par le comédien, c'est parce qu'ils sont, textuellement déjà, surchargés de *pathos*.

Les romans de Tanguy Viel, écrits également à la première personne, proposent des « voix » radicalement différentes dont l'autorité est sans cesse questionnée et remise en jeu.

B. Tanguy Viel : une scène d'énonciation instable

Alors que les voix, dans les romans de Laurent Mauvignier, prennent corps et s'incarnent dans le texte, il n'en va pas de même dans ceux de Tanguy Viel.

J'ai exposé brièvement, dans l'introduction de ce chapitre, que l'autorité de Tanguy Viel est menacée par une désarticulation de l'« institution discursive », définie par Dominique Maingueneau comme « le mouvement par lequel passent l'un dans l'autre, pour s'étayer, l'œuvre et ses conditions d'énonciation. Étayage réciproque qui constitue le moteur de l'activité littéraire. »⁶⁹ Or, on observe chez Tanguy Viel de multiples présuppositions relatives à un cadre institutionnel : il inscrit son projet dans une littérature de genre (le roman noir), multiplie les références littéraires, cultive l'image d'écrivain labellisé Minuit, artisan – ou intellectuel – capable de commenter son propre travail d'écriture. Les cadres institutionnels de légitimation de l'œuvre sont donc bien maîtrisés par un écrivain communicant qui, peut-être pour échapper à l'ombre de son contemporain, Laurent Mauvignier, travaille sur le discours qui accompagne ses publications. Il développe ainsi ce que Maingueneau désigne sous le nom de discours constitutants :

Les discours constitutants sont en charge de ce que l'on pourrait appeler l'*archéion* d'une collectivité. Ce terme grec, étymon du latin *archivum*, présente une polysémie intéressante pour notre perspective : lié à l'*archè*, « source », « principe », et à partir de là « commandement », « pouvoir », l'*archéion*, c'est le siège de l'autorité, un palais par exemple, un corps de magistrats, mais aussi les archives publiques. Il associe ainsi intimement le travail de *fondation* dans et par le discours, la détermination d'un lieu associé à

⁶⁸ C'est d'ailleurs sans doute cette présence sous-jacente du corps qui explique l'intérêt porté par Angelin Preljocaj au dernier texte de Laurent Mauvignier : *Ce que j'appelle oubli*, dont il s'est inspiré pour sa dernière création. Ce ballet, accompagné de la voix d'un narrateur, sera dansé lors de la saison 2012-2013.

⁶⁹ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire, op. cit.*, p. 42.

un *corps de locuteurs consacrés* et une élaboration de la *mémoire*.
(...)

Ils possèdent ainsi un statut singulier : zones de parole parmi d'autres
et paroles qui se prétendent en surplomb de toute autre. Discours
limites, placés sur une limite *et* traitant de la limite (...) ⁷⁰

Je montrerai donc comment Tanguy Viel élabore un métadiscours qui s'autorise lui-même et comment ce discours devient constituant d'un autre type de discours : le discours universitaire. Dans un deuxième temps, je chercherai à comprendre pourquoi les discours constituants de Tanguy Viel ne sont pas articulés à l'œuvre littéraire, dans laquelle l'énoncé constitué ne fonctionne pas. Les conditions d'énonciation dans le roman *Insoupçonnable*⁷¹, qui m'intéressera ici, ne parviennent pas à justifier l'acte de parole et le projet d'une œuvre singulière, caractérisée par une scène d'énonciation spécifique, n'aboutit pas.

1) Un écrivain communiquant : prégnance des discours constituants

Tanguy Viel se présente en premier lieu comme un écrivain communiquant. Ainsi, dans la bibliographie critique des travaux universitaires relatifs à Tanguy Viel, on constate que sur un ensemble de quatre articles, deux sont des entretiens avec l'auteur. Hormis trois articles qui se consacrent à *Cinéma* et en font l'analyse, la critique se constitue d'un métadiscours de l'écrivain qui explique ses propres textes.

Les universitaires appellent de leurs vœux cette critique d'écrivain : Johan Faerber s'entretient avec Tanguy Viel au sujet du *Black Note* et l'interroge sur la « mélancolie » du premier roman⁷² et, sur un CD joint à la publication d'un colloque de Cerisy qui portait sur la fiction policière contemporaine⁷³, figure l'enregistrement d'un entretien oral avec Tanguy Viel.

Cependant, le fait qu'un écrivain, invité à un colloque universitaire, commente et analyse lui-même son œuvre, quand aucun article critique ne lui est consacré dans le recueil collectif, étonne. L'œuvre a-t-elle donc moins d'intérêt que le discours la concernant ? Avant de répondre à cette question, précisons que l'intégration du discours constituant de Tanguy

⁷⁰ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, op. cit., p. 47-48.

⁷¹ Tanguy Viel, *Insoupçonnable* [2006], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Minuit double », 2009.

⁷² « Vers une mélancolie des premiers romans ? », dans Marie-Odile André et Johan Faerber (dir.), *Premiers romans, 1945-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 89-99.

⁷³ Gilles Menegaldo et Maryse Petit (dir.), *Manières de noir : la fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

Viel au sein d'une critique universitaire interroge simultanément le positionnement de la « communauté discursive »⁷⁴ universitaire et celui de l'écrivain.

La position de l'écrivain paraît tout à fait instable :

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable « place ». Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser.⁷⁵

Ainsi, Tanguy Viel, invité à un colloque de Cerisy, joue de l'ambiguïté de sa place. Non pas qu'un écrivain ne puisse parler avec compétence de son œuvre, et en détailler la fabrication ; mais, quel statut conférer à un énoncé qui n'est pas situé et dont le statut-même de l'énonciateur est problématique ?

Si le métadiscours de Tanguy Viel est sollicité par les universitaires, c'est sans doute parce que l'écrivain sait renouveler une forme d'autorité « enchevêtrée à l'image de l'auteur, dont elle peine à se dégager en raison de l'étymologie – le terme latin *auctoritas* désignait à l'origine le pouvoir de l'*auctor*, c'est-à-dire "celui qui se porte garant de l'œuvre" »⁷⁶. Afin de se poser en garant de sa propre œuvre, l'écrivain use d'un code langagier partagé avec les universitaires. Ainsi, il évoque lors du colloque de Cerisy sa pratique de l'épanorthose – utilisant le terme technique – et l'analyse comme une figure de la « mélancolie » propre à signifier le désir de dire d'un narrateur « mis en sourdine »⁷⁷. Ce faisant, Tanguy Viel, investissant un *ethos*, revendique implicitement l'appartenance à un modèle discursif Minuit : nous avons vu l'utilisation que fait Laurent Mauvignier de l'épanorthose mais nous trouvons aussi cette figure chez Samuel Beckett, Eugène Savitzkaya⁷⁸, Christian Gailly, Christian

⁷⁴ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire, op. cit.*, p. 53.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative et ses déclinaisons en fiction contemporaine : Cinéma de Tanguy Viel et *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci, Pascal Riendeau (dir.), *Le Roman français de l'extrême contemporain, Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene, 2010, p. 255-276, ici p. 256.

⁷⁷ Gilles Menegaldo et Maryse Petit (dir.), *Manières de noir : la fiction policière contemporaine, op. cit.*, entretien avec Tanguy Viel enregistré sur un CD joint au volume. L'entretien est donné sans titre particulier.

⁷⁸ Voir à ce sujet José Domingues de Almeida, « Style Minuit et spécificité scripturale chez Eugène Savitzkaya : filiation et contexte », communication présentée au colloque *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, 24/05/2012, à paraître.

Oster, Éric Chevillard ou Jean Echenoz⁷⁹. Tanguy Viel se place ainsi dans une prestigieuse filiation visant à légitimer, dans le même temps, le discours constituant qu'il est en train de développer et son art romanesque. Ailleurs, au sujet de *L'Absolue Perfection du crime*, il dira que c'est « peut-être son roman le plus Robbe-Grilletien »⁸⁰. Au sujet d'un livre – non publié – constitué d'une vie de Jésus et écrit comme une longue hypotypose des tableaux de Giotto, il précise : « C'est un projet très echenozien, je pense, avec une langue très flaubertienne, très froide, très aride. »⁸¹ Mais, pour en revenir à son intervention à Cerisy, il légitime son œuvre romanesque en explicitant l'intégration de *L'Absolue Perfection du crime*, *Insoupçonnable*, et *Paris-Brest* dans le genre du roman policier, qu'il estime toutefois « étriqué ». Ainsi, alors qu'aucune contribution du recueil *Manière de noir* n'entre dans l'analyse des romans de Tanguy Viel, la voix physique, enregistrée, de l'écrivain, double la voix graphique, celle des récits, et va jusqu'à s'y substituer.

Cette substitution du discours constituant, qui finit par *constituer* l'œuvre à la place de l'œuvre proprement dite, est encore nettement visible ici : Tanguy Viel, théoricien efficace, au cours d'une table-ronde consacrée aux générations littéraires, évoque la « génération discrète » à laquelle il se sent appartenir. Cette expression a été reprise par la journaliste du *Monde des Livres* pour titrer le compte-rendu des journées sur « Les enjeux du roman contemporain »⁸². Le discours de Tanguy Viel *constitue* alors le discours journalistique.

En somme, ce que les universitaires et les journalistes retiennent de Tanguy Viel, c'est l'élaboration d'un métadiscours, volontiers diffusé à l'oral, tandis que les romans n'ont que peu d'échos. Cette importance accordée au métadiscours tient sans doute aussi au fait que le deuxième roman de Tanguy Viel, *Cinéma*⁸³, s'apparente à une forme de métadiscours sur un film, un discours qui viendrait se surajouter à un objet artistique préexistant. Le « je » dans *Cinéma* est « l'emblème de l'autorité toute-puissante de la voix narrative », un « super-interprète », une « figure d'autorité portée par le fantasme de l'emprise absolue »⁸⁴. Cette posture du « je » narratif n'est pas sans rappeler le discours constituant d'un écrivain construisant son *auctoritas* par le métadiscours. Au sujet de *Cinéma*, qui est déjà une glose,

⁷⁹ Voir à ce sujet Cécile Narjoux, « Ceux qui n'écrivent pas "comme il faut" : style collectif ou langage collectif ? », communication présentée au colloque *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, 25/05/2012, à paraître.

⁸⁰ Thierry Guichard s'entretient avec Tanguy Viel, « La recherche de littérature », *Le Matricule des anges*, n° 99, janvier 2009, p. 31.

⁸¹ *Ibid.*, p. 33.

⁸² Aurélie Djian, « Les idées d'une génération discrète », *Le Monde des Livres*, 02/02/2007.

⁸³ Tanguy Viel, *Cinéma*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

⁸⁴ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative et ses déclinaisons », art. cit., p. 268-269.

Tanguy Viel glose encore, par-dessus le discours du narrateur, et explique alors que le projet était un « concept », auto-justifiant ainsi son métadiscours (puisque tout concept, sans doute, mérite d'être théorisé). Ce concept, selon l'écrivain, appartenait à un projet « très Nouveau Roman, puisqu'il s'agissait d'une tentative presque clinique de description »⁸⁵. Le projet romanesque est perpétuellement légitimé par l'auteur qui voudrait en donner la notice et en préciser l'intertexte comme si l'écriture ne pouvait se justifier elle-même.

Le problème de l'autorité se pose constamment chez Tanguy Viel, et ce, que l'on étudie la voix de l'écrivain ou celle des narrateurs. Dans les romans, l'autorité narrative n'est jamais assurée comme le montrent Frances Fortier et Andrée Mercier dans leur analyse de *Cinéma* :

Sous les dehors confortables d'un récit où le narrateur prend soin d'expliquer et de justifier dans ses moindres détails l'anecdote et les significations d'un film, *Cinéma* est une fiction de paroles sur un réel déjà médiatisé et renforce constamment son autorité. Mais s'il est vrai que le narrateur prend son rôle d'analyste au sérieux, il est vrai aussi qu'il en fait trop, qu'il est incapable de modérer son discours, discours qui aura finalement pour effet de déconstruire toute l'intrigue du film [...]. Somme toute, le désir du « je » de tout comprendre est illusoire et se montre même plutôt pitoyable, invitant le lecteur à reconstruire ce fameux film si formidable.⁸⁶

Or, cette analyse du discours du narrateur évoque le statut du métadiscours de l'écrivain qui en fait peut-être trop. En effet, le discours constituant éclipse une analyse critique et se fonde uniquement sur une analyse réflexive, prétendument autosuffisante. Dès lors, il s'apparente à un discours d'autorité puisque le créateur, et lui-seul, explicite son projet et le justifie – ce qui évoque les métadiscours de plasticiens qui accompagnent leurs œuvres. De fait, il adopte une posture d'écrivain atypique et paradoxale, rendue possible probablement par l'autorité que les Éditions de Minuit lui confèrent *de facto*. Au lieu d'intégrer le métadiscours aux textes romanesques, il le développe dans des lieux parallèles. Pour autant, les textes de Tanguy Viel sont-ils exempts de toute trace métadiscursive ? Ou bien le discours est-il toujours pensé par Tanguy Viel comme discours *sur* ? En somme, ne peut-il trouver une voix que dans le métadiscours ? Cette posture s'inscrit dans la filiation de Marguerite Duras. Jean-Pierre Martin montre comment l'écriture chez elle « se parle »⁸⁷, par exemple dans *La*

⁸⁵ Entretien avec Tanguy Viel dans Gilles Menegaldo et Maryse Petit (dir.), *Manières de noir : la fiction policière contemporaine*, op. cit.

⁸⁶ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative et ses déclinaisons », art. cit., p. 270-271.

⁸⁷ Jean-Pierre Martin, *La Bande-sonore*, op. cit., p. 171.

Vie matérielle, « qui se présente comme un livre-enregistrement d'entretiens »⁸⁸, dans le cinéma ou dans les récits de voix. La voix de Duras devient « œuvre d'art » :

Le corps de Duras parle avec la voix parlée-écrite de Duras, il émet son flux ivre en toute innocence, de lui coule perpétuellement un grand cru d'appellation contrôlée, un cépage très rare, la phrase ivre de marque Duras qui enivre les proches avant de faire chavirer le lecteur.⁸⁹

Cette description d'une voix, inscrite dans la « mythographie de la voix »⁹⁰ de Duras montre l'entrelacement d'une voix et d'une pratique d'écriture⁹¹.

Or, au sujet de Tanguy Viel – dont la voix physique n'est pas aussi singulière que l'était celle de Duras –, on peut s'interroger sur la portée de cette voix métadiscursive au service de la voix textuelle. En effet, voix textuelle et physique ne s'inscrivent pas dans un entrelacement des pratiques, mais plutôt dans un cloisonnement de celles-ci. L'omniprésence du métadiscours constituant est-il la preuve que la voix écrite manque d'incarnation ?

2) Une écriture de l'oralité inaudible : tics d'écriture dans *Insoupçonnable*

Afin de mieux percevoir la singularité de la pratique de la voix textuelle chez Tanguy Viel, examinons l'*incipit* du roman *Insoupçonnable*. Sam, le narrateur, raconte le mariage de Lise, la femme qu'il aime, avec Henri Delamare. Sam et Lise ont préalablement arrangé ce mariage dans l'objectif de faire disparaître l'époux et hériter de sa fortune.

[Paragraphe 1] Il y avait la nappe blanche qui recouvrait la table et dont avec effort maintenant on pouvait se souvenir qu'elle avait été blanche, lumineuse sous l'effet du soleil quelques heures plus tôt, dressée de cristal et d'argenterie sur pourtant de simples planches de bois posées sur de simples tréteaux avec lesquels toute la soirée il avait fallu que les pieds composent pour ne pas écrouler l'édifice.

[Paragraphe 2] Combien étaient-ils, les invités en ce jour de fête, qui avaient commencé par promener dans le jardin leurs coupes de champagne proposées dès l'entrée par une haie de serveurs en vestes blanches, si raides et impassibles qu'on ne savait plus si c'était à leurs corps ou à leur vestes elles-mêmes qu'il fallait accorder ces adjectifs, raides et impassibles, présentant chacun leurs plateaux remplis de coupes à demi pleines, incapables de sourire, dressés pour servir, et disant seulement ce bonsoir aimablement sec à chaque fois qu'une main se tendait vers eux pour se saisir d'un verre. Bonsoir, leur était-il répondu, sans que les regards, ni celui du serveur, ni celui de l'invité,

⁸⁸ Jean-Pierre Martin, *La Bande-sonore*, op. cit., p. 171.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 172.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 175.

⁹¹ Voir à ce sujet l'article de Florence de Chalonge, « La dernière Duras : autour d'un roman de l'entretien », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci, Pascal Riendeau (dir.), *Le Roman français de l'extrême contemporain*, op. cit., p. 25-44.

ne se croisent, obnubilés chacun par le verre à prendre et si fiers, les invités, d'assister aux noces d'Henri Delamare et de Lise, Delamare aussi désormais.

[Paragraphe 3] Ç'avait pourtant été une belle fête, ce mariage [...]

[Paragraphe 5] Il faudra bien s'y faire, ai-je pensé, à ce nom et à cette maison, à ce mariage inoubliable, dirait Henri. Oui, c'est vrai penserais-je, inoubliable. Et comment j'aurais fait pour oublier, même dix ans plus tard, ce moment où je m'étais retrouvé à côté d'elle, Lise, ce même après-midi dans l'affreuse salle des mariages à signer les registres, la grosse main du maire qui tenait le livre ouvert à la bonne page, son gros doigt qui montrait où signer, et sa main tremblante, forcément tremblante qui rendait tout ça légal et propre, puisque j'étais le témoin.⁹²

Lisant ce passage, nous percevons deux directions essentielles empruntées par l'écriture : alors que le début du roman présente une écriture cinématographique, la voix ne s'impose qu'à partir du cinquième paragraphe. L'écriture s'inscrit alors dans un « devenir-discours » qui, depuis Beckett, Pinget et Simon est reconnu comme une tendance stylistique essentielle du récit aux Éditions de Minuit. Tanguy Viel se propose ici une double gageure : prolonger l'« effet de voix »⁹³ caractéristique d'auteurs Minuit parmi les plus renommés mais, en outre, développer une écriture objective, épurée de marques de la modalisation, une écriture dans laquelle le narrateur commente les images, dans une forme de voix *off*. Or, est-il possible de faire coexister une écriture de la « voix », définie comme le lieu de l'affect et du sujet, et une écriture cinématographique, transformant la voix en voix *off* ?

Certes, l'alliance de ces deux types d'écriture a déjà été réalisée par Claude Simon. À son sujet, la critique simonienne évoque tour à tour une écriture de la voix⁹⁴, et une écriture où « l'influence du dispositif cinématographique transparaît dans bien des aspects (...) : importance de la vision, cadre, lumière ou montage qui ont tous marqué cette écriture, l'ont inspirée, modifiée, structurée ou déconstruite »⁹⁵. Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet ont associé aussi écriture cinématographique et écriture de la voix. Si ces deux écritures ne semblent donc pas fondamentalement antithétiques, elles ne paraissent pas fonctionner ensemble chez Tanguy Viel.

⁹² Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, p. 9.

⁹³ Julien Piat, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (1950-1960) : Beckett, Pinget, Simon*, thèse de doctorat, sous la direction de Gilles Philippe, soutenue en 2007 à l'Université Stendhal de Grenoble, p. 131.

⁹⁴ Voir par exemple, Julien Piat, *L'Expérimentation syntaxiques*, *op. cit.*, p. 131 et suivantes.

⁹⁵ Bérénice Bonhomme, *Claude Simon, une écriture en cinéma*, Oxford/Bern/Berlin, Peter Lang, 2010, p. 325.

Dans les paragraphes un, trois et quatre, Tanguy Viel associe systématiquement une phrase à un paragraphe interrompant le flux pourtant caractéristique d'une écriture qui place au premier plan un effet d'oralité. La composition du récit (un paragraphe = une phrase) répond ici à une logique qui n'est pas énonciative : plus qu'une écriture de la voix, il s'agit d'une écriture cinématographique (paragraphe 1 = plan fixe et rapproché sur la nappe, paragraphe 2 = élargissement du plan et travelling sur les invités qui circulent dans le jardin). Le narrateur décrit la fête du mariage en l'enregistrant, à la manière d'une caméra. Sa voix ne s'impose pas d'emblée au lecteur et la description se veut objective, peu modalisée, comme en témoigne la locution verbale présentative « il y avait » qui ouvre le texte. Pourtant, l'écriture se modifie brutalement quand le pronom « je » s'impose dans le cinquième paragraphe. L'écriture cinématographique qui accorde une place essentielle à la composition du récit cède alors la place à un discours intérieur.

Le pronom « je » qui désigne le narrateur/ personnage cherche à imposer une voix et le paragraphe ne coïncide plus systématiquement avec l'unité de la phrase. Le texte s'inscrit alors dans une logique énonciative et non plus séquentielle. L'écriture cinématographique, qui construisait la référence de manière gnominique, dans une atemporalité et un non-espace rendus possibles par la description d'un mariage stéréotypé, est abandonnée, et le texte bascule sur un régime exophorique, qui « permet la construction d'une référence partagée dans l'*hic* et le *nunc* de l'énonciation »⁹⁶. Pourquoi ce basculement d'une *voix off* à une voix qui rapporte un mouvement de conscience, souligné par l'incise « ai-je pensé » ?

L'auteur voudrait rendre sensible la matérialité de la voix, et de nombreuses figures de la répétition sont convoquées : le polyptote qui décline le verbe « penser », l'épiphore qui répète en fin de proposition l'adjectif « inoubliable », dérivé ensuite dans le verbe « oublier ». L'effet d'oralité est en outre créé par l'usage de pronoms cataphoriques : « je m'étais retrouvé à côté d'*elle*, Lise », « c'est *elle* qui me l'a demandé, Lise ». Bien sûr, c'est ici le prénom de l'héroïne qui est à double reprise souligné, comme s'il fallait faire entendre en lui le verbe « lire » conjugué au subjonctif présent, ou insister sur le lien étroit du « je », le narrateur, avec cette femme, « elle », dont l'omniprésence est rendue possible par le détachement du pronom redoublé du nom. Mais l'usage des pronoms cataphoriques ressemble parfois à un effet

⁹⁶ Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005, p. 39.

d'oralité facile, à un tic d'écriture. Le pronom détaché par la dislocation de la phrase ne mériterait pas toujours une telle mise en exergue⁹⁷.

Mais, alors que le pronom « je » vient de poser sa voix, une logique cinématographique agence à nouveau le récit de la signature par le narrateur (qui est aussi le témoin de Lise, la mariée) des actes du mariage : un plan rapproché sur la « grosse main » du maire, suivi d'un zoom sur son « gros doigt », pour finir sur un plan rapproché de la main du narrateur : « et ma main tremblante » dramatise, par le gros plan, cette union scellée.

La composition textuelle en séquences, en plans et en ruptures, s'oppose à une logique énonciative qui passe dès lors au second plan et ne se manifeste plus que dans une série de tics d'écriture :

- l'écriture du texte au présent d'énonciation,

- l'effacement des marques du dialogue, deux points et guillemets ou tirets⁹⁸. Patrick Besson, d'ailleurs, ne cesse de railler ce trait de style utilisé chez de nombreux auteurs Minuit :

Christian Gailly :

Un jour au club est par ailleurs une bonne leçon de préciosité. Gailly commence par enlever, quand il écrit des dialogues, les guillemets et les tirets.⁹⁹

Christian Oster :

On terminera ce florilège par la double déclaration d'amour d'Anne et du narrateur: « ... j'ai envie d'être avec toi, je crois que je veux être avec toi, maintenant. D'accord, ai-je dit (*la fameuse absence de tirets et de guillemets*) mais je veux que tu saches d'abord que j'aime tes yeux. Enfin, ton regard. Mais même tes yeux. » On ne saura sans doute jamais si l'allitération j'aime et même est volontaire, à moins que Christian Oster ne s'explique un jour là-dessus dans un mensuel ou un bimensuel littéraire.¹⁰⁰

Jacques Serena :

Dans les romans Minuit, tous les types qui ne sont pas le narrateur sont des crétins. C'est l'explosion du narcissisme petit-bourgeois, avec

⁹⁷ Voir par exemple dans *Insoupçonnable*, p. 12 : « il était comme ça, Henri » ou p. 13 : « et pour la quatrième fois, elle a fait rire tout le monde sauf moi, sa blague ».

⁹⁸ Marie NDiaye et Éric Chevillard utilisent le tiret simple comme marque dialogique ; Éric Laurent alterne entre un usage des guillemets et une absence de marquage des discours.

⁹⁹ Patrick Besson, « Christian Gailly, c'est bien et c'est nul », *Le Figaro littéraire*, 24/01/2002, p. 4.

¹⁰⁰ Patrick Besson, « Le roman de gare de Christian Oster », *Le Figaro Littéraire*, 18/04/2002, p. 4. Critique du roman *Dans le train*, Paris, Éditions de Minuit, 2002. Je souligne.

bien sûr suppression des tirets et des guillemets pour les dialogues.
« ... non mais écoute-moi-le, ce con d'indigent, qui veut me faire croire qu'on est pareils, quelle horreur. » Serena se moque d'un poète raté pour qu'on comprenne bien que lui, c'est un poète réussi.¹⁰¹

- le déictique « là » : « mais qu'avais-je à faire là, Lise, dans cette salle ce jour-là » (p. 10), « Il en a dit des conneries ce soir-là » (p. 11), « je me souviens du son de sa voix ce matin-là » (p. 27), « et j'ai repensé à comment on en était arrivé là » (p. 17). Dans cette dernière occurrence, le déictique renvoie aux circonstances éclairées uniquement par le contexte.

- le pronom indéfini « ça ». Ressenti comme une marque de l'oralité depuis le célèbre *incipit* célien « Ça a commencé comme ça », il est également récurrent dans la prose de Tanguy Viel : « il était comme ça, Henri » (p. 12), « J'ai entendu ça sur la plage ce matin-là » (p. 99), « Mais ça, c'était sûr que ça n'arriverait pas » (p. 15), « J'ai bien entendu ça : il veut m'épouser » (p. 26).

- plus généralement, le pronom démonstratif neutre « ce » est très souvent utilisé pour renvoyer à une référence antérieure : « Alors *cette* nuit du mariage on serait restés là jusqu'à l'aube » (p. 29), « Combien étaient-ils, les invités en *ce* jour de fête » (p. 7), « Mais *cette* poignée de main entre toi et moi, Lise », « Il faudra bien s'y faire, ai-je pensé, à *ce* nom et à *cette* maison » (p. 9). Le démonstratif déictique est notamment convoqué dans la construction des phrases clivées.

- les phrases disloquées sont très nombreuses : « Mais ça, c'était sûr que ça n'arriverait pas » (p. 15), « Mais c'était comme un gain pour eux, cette attente, cette pudeur et retenue à la fois (p. 21), « C'est peu de dire que je m'en souviendrais longtemps, de cet instant » (p. 33).

- les relances discursives soulignent et masquent dans le même temps une cohésion discursive lâche et propre à l'oral : « *Et moi* j'ai dit que (...) », paragraphe suivant : « *Et moi* j'en étais là de ma vie (...) », paragraphe suivant : « *C'est vrai qu'*elle était magnifique, sa voiture (...) » (p. 47).

- les noms génériques : « quelque chose » (p. 54), « quelqu'un » (p. 54), « choses » (p. 14) et les pronoms génériques : « tous » (p. 10), « personne » (p. 14).

¹⁰¹ Patrick Besson, « Jacques Séréna, Morgue à crédit », *Le Figaro Littéraire*, 19/12/2002, p. 4. Critique du roman *Plus rien dire sans toi*, Paris, Éditions de Minuit, 2002. Je souligne.

L'effet d'oralité passe essentiellement par l'usage d'une structure syntaxique privilégiée, la phrase emphatique avec détachement à gauche ou à droite, et par l'emploi de nombreux déictiques comme peut en témoigner à elle seule cette phrase que le narrateur rapporte après l'avoir entendue dans la bouche d'Henri :

C'est comme ça, c'est tout, ça c'est fait comme ça, et maintenant elle est morte et maintenant j'habite ici et maintenant cette maison et cet argent sur les murs : si tout ça est à moi aujourd'hui, tout ça est aussi à Édouard.¹⁰²

Ainsi, il semble que Tanguy Viel applique un modèle discursif propre à donner un effet d'oralité manifeste et l'invention langagière demeure limitée. L'effet d'oralité s'accompagne d'une forme de caricature des procédés stylistiques utilisés notamment par Laurent Mauvignier.

En effet, face à cette liste des procédés stylistiques de l'oralité, on est frappé de constater qu'ils sont les mêmes que ceux relevés chez Laurent Mauvignier – le « ça » par exemple a été étudié par Carine Capone¹⁰³, Frédéric Marteau¹⁰⁴ et Catherine Rannoux¹⁰⁵, qui s'intéresse aussi aux structures phrastiques avec détachement¹⁰⁶.

Pour Tanguy Viel comme pour Laurent Mauvignier, il s'agit de « donner au texte la présence du parler »¹⁰⁷. Poursuivant le même objectif, les deux écrivains recourent donc aux mêmes outils et Tanguy Viel « mauvignie » à son tour – tant il est vrai que Laurent Mauvignier est le modèle, et non l'inverse – utilisant des procédés qui lassent les critiques journalistiques¹⁰⁸. La comparaison des deux écrivains se justifie donc par un air de famille stylistique d'emblée repéré par les lecteurs. Cette identification immédiate des procédés de l'oralité invite à s'interroger sur le caractère déjà daté d'une écriture qui ne surprend plus mais dont, au contraire, le patron discursif a été identifié et intégré. Quand Laurent Mauvignier « mauvignie », il tend parfois à s'auto-caricaturer. Quand T. Viel « mauvignie », il propose à son corps défendant un pastiche de Laurent Mauvignier.

¹⁰² Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, p. 59.

¹⁰³ Carine Capone, « Les achoppements du langage dans les romans de Laurent Mauvignier », dans J. Dürrenmatt et C. Narjoux (dir.), *La Langue de Laurent Mauvignier*, op. cit., p. 125-135, ici p. 132-133.

¹⁰⁴ Frédéric Marteau, « Le dit du non-dit – Laurent Mauvignier et la parole catastrophée », dans J. Dürrenmatt et C. Narjoux (dir.), *La Langue de Laurent Mauvignier*, op. cit., p. 167-185, ici p. 177.

¹⁰⁵ Catherine Rannoux, « "Quand ça parle", de *Loin d'eux* à *Des Hommes*, de Laurent Mauvignier », dans J. Dürrenmatt et C. Narjoux (dir.), *La Langue de Laurent Mauvignier*, op. cit., p. 137-149.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 146.

¹⁰⁷ Christelle Reggiani, *L'Éloquence du roman*, op. cit., p. 82.

¹⁰⁸ Voir notamment l'article de Philippe Lançon, « Mauvignier sans fleur au fusil », *Libération Livres*, 03/09/09, p. 5, commenté dans le deuxième chapitre de cette thèse.

Cependant, ces deux écritures du parler peuvent être distinguées selon deux critères. Tout d'abord, Tanguy Viel s'en tient à des sujets intimes ou anecdotiques, alors que Laurent Mauvignier, dans ses deux derniers romans, dépasse le cadre domestique pour proposer des fictions qui s'inscrivent dans un cadre historique. Ce changement d'échelle de la fiction mauvignienne a permis une plus large diffusion de l'œuvre, tandis que celle de Tanguy Viel demeure confidentielle.

Ensuite, Tanguy Viel ne « gauchit » pas la langue, alors que Laurent Mauvignier travaille à intégrer dans l'écriture un effet de ratage. L'ouvrage consacré à la langue de Laurent Mauvignier fait apparaître nettement la récurrence des figures de répétition (réduplication, anadiplose, anaphore...) et des ruptures syntaxiques (ellipse, anacoluthie, aposiopèse...) qui donnent l'impression au lecteur que le texte est « aimant[é] par le modèle de la parole »¹⁰⁹. Or ces deux types de figures, qui construisent un gauchissement de la langue de Laurent Mauvignier, sont absents de la prose de Tanguy Viel. Chez ce dernier, en effet, rares sont les phrases averbales¹¹⁰ ou les phrases interrompues, voire agrammaticales, qui témoignent pourtant d'une inscription de la langue orale dans la langue littéraire ; dans *Insoupçonnable*, on lit seulement deux phrases incorrectes : « Et c'est comme si ces choses-là on les comprenait tout de suite, la vérité criante *de quand il se passe quelque chose* de grave et presque irréversible »¹¹¹, « Ce n'est pas ce que j'ai fait *quand nous deux restés là à tourner en rond et réfléchir* »¹¹².

Hormis ces deux phrases, dans lesquelles la voix se fait entendre plus qu'à l'ordinaire, Tanguy Viel n'admet aucune incorrection grammaticale. Pourtant, pour incarner l'écriture de la voix, un gauchissement de la langue, une forme de ratage, caractéristique de l'écriture Minuit, est sans doute nécessaire parce qu'il s'oppose au désir de maîtrise de l'écrivain. Or, ce désir de maîtrise est perceptible non seulement dans le métadiscours de Tanguy Viel mais aussi dans son écriture.

3) La tentation de l'« angle mort » : un énoncé qui ne parvient pas à se légitimer

Chez Tanguy Viel, les instances narratives rêvent de toute-puissance. Dans *Le Black Note*, le narrateur, en partie coupable de la mort de Paul, le saxophoniste du quartette cherche

¹⁰⁹ Christelle Reggiani, *L'Éloquence du roman*, op. cit., p. 82.

¹¹⁰ On en relève quelques-unes seulement, par exemple page 21 : « Ni Henri ni aucun », p. 30 : « Mais pas moi. »

¹¹¹ Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, p. 53. Je souligne.

¹¹² *Ibid.*, p. 111. Je souligne.

à reconstruire une parole qui le libèrerait de sa culpabilité. Le roman affirme d'emblée l'importance accordée à la parole : « Ici je parle à tout le monde », commence en effet le narrateur, enfermé dans une clinique psychiatrique. Dans le roman *Cinéma*, il s'agit pour le narrateur de décrire un film par le menu. Le conflit théorique entre la logique cinématographique et la logique de la fiction narrative est alors l'enjeu de la narration, et le narrateur se confronte à l'infaisabilité de son projet.

Dans *Insoupçonnable*, le narrateur répond encore différemment à un désir de toute-puissance. Ici, il a moins de choses à dire qu'à « penser ». Il est certes un être doué de paroles (« disais-je », p. 55), mais il rend surtout compte de ses pensées : « ai-je pensé » (p. 9), « j'ai été capable de le penser » (p.11), « ai-je pensé » (p. 12), « pensais-je chaque soir quand je la voyais partir » (p. 23), « et je me disais » (p. 83). En outre, quand le narrateur ne pense pas, il voit : « j'ai regardé » (p. 17), « j'ai vu » (p. 20), « je la regardais faire » (p. 22).

Le narrateur, plutôt que d'orchestrer un entrelacement de paroles et de non-dits, comme dans la pratique stylistique mauvignienne, cherche à retranscrire ce qu'il pense et ce qu'il voit selon une forte volonté de contrôle et de maîtrise. J'ai dit plus haut que la vision était agencée comme une succession de plans cinématographiques et de *remakes* de scènes cinématographiques mythiques : la scène de l'enlèvement de Lise est par exemple empruntée à une scène de *Vertigo* d'Hitchcock, telle que relue par De Palma dans *Obsession*. Les pensées du narrateur quant à elles sont décrites dans un souci de précision clinique. Le narrateur opère une radiographie de ses pensées, notamment par la figure de l'épanorthose qui cherche moins ici à corriger ce qui vient d'être énoncé qu'à préciser toujours davantage le propos. L'épanorthose se constitue très souvent chez Tanguy Viel de comparaisons ou de métaphores¹¹³ :

C'est *comme* ça, il y a des mots avec Lise qui sont *comme* des balises hurlantes, des sirènes invisibles, de cette intonation qu'elle savait mettre sur certains mots quand sa voix d'ordinaire ne connotait rien, et que d'autant, allongée là sur la plage et le soleil *qui semblait dissoudre aussi vite ses paroles*, d'autant ce *million de dollars*¹¹⁴ résonnait en nous *comme* sur une scène de théâtre.¹¹⁵

Le passage s'ouvre sur une comparaison elliptique puisque ni le comparé (« c' ») ni le comparant (« ça ») ne sont précisés : « C'est comme ça ». Une double comparaison caractérise ensuite le comparé (« des mots ») : « comme des balises hurlantes,

¹¹³ Ces deux tropes sont très rares chez Laurent Mauvignier.

¹¹⁴ Les italiques sur « million de dollars » sont de l'auteur. Les autres sont de moi.

¹¹⁵ *Insoupçonnable*, p. 73.

des sirènes invisibles ». La dernière comparaison « comme sur une scène de théâtre » qualifie l'ensemble de la scène. Enfin, la métaphore solaire caractérise la parole diffuse de Lise. Les images discursives appartiennent véritablement au projet d'une écriture cinématographique et confèrent au texte une dimension subjective : elles créent en effet une « *fictionnalité* produite par le rapprochement forcé et artificiel de réalités disjointes, l'imposition d'un ordre du monde non immédiatement reconnaissable ou reconnu »¹¹⁶.

Cependant, le recours à des épanorthoses comparatives ou métaphoriques s'oppose à la construction d'une écriture de l'oralité et oriente plutôt vers une écriture de l'« oralité pensée ». Si la quasi-disparition des tropes permet à Laurent Mauvignier de renoncer à toute forme d'« étagement sémantique » pour procéder à un « aplatissement » de l'écriture¹¹⁷, « assumant totalement l'élan horizontal d'[une] prose »¹¹⁸ qui « constitue sans nul doute une solution convaincante au paradoxe de l'écriture de l'oralité »¹¹⁹, Tanguy Viel creuse sa prose de multiples tropes qui donnent au texte une épaisseur littéraire, très éloignée d'un modèle oralisé. Tanguy Viel déplace le curseur discursif : plutôt que de placer l'oralité à hauteur de littérature, il s'agit pour lui de placer des pensées à hauteur de littérature. Dans une écriture où le narrateur déploie sa subjectivité, Tanguy Viel voudrait donner à voir les angles morts, ce qui se passe hors cadre :

Mais dans toutes les soirées il y a un angle mort. Dans toutes les soirées, ai-je dit à Lise, il y a des choses qu'on peut faire et que personne ne saura jamais.¹²⁰

Le narrateur d'*Insoupçonnable* paraît s'orienter systématiquement vers ce qui est insoupçonnable, ce que personne n'aurait dû voir, ce qui se passe dans un « angle mort ».

Et c'est peut-être cela, la plus grande faille de l'écriture de Tanguy Viel : au bout du compte, ce qui est hors cadre demeure *accessoire*, opposé au principal, et, dès lors, dénué d'enjeu. Quelle que soit en somme la complexité théorique d'un système discursif qui tente de concilier les contraintes de l'écriture cinématographique – imagée – et celles de l'écriture de l'oralité, la prose de Tanguy Viel, qui cherche à saisir une oralité pensée, ne définit pas une *scénographie* énonciative convaincante :

La *graphie* [contenue dans l'expression scéno-*graphie* énonciative] est ici à la fois cadre et processus ; la scénographie se trouve aussi

¹¹⁶ Jacques Dürrenmatt, *La Métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 48.

¹¹⁷ Christelle Reggiani, « La reprise », art. cit., p. 234.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 235.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 237.

¹²⁰ *Insoupçonnable*, p. 14.

bien en aval qu'en amont : c'est la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour il doit valider à travers son énonciation même. La situation à l'intérieur de laquelle s'énonce l'œuvre n'est pas un cadre préétabli et fixe : elle se trouve aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont puisqu'elle doit être validée par l'énoncé même qu'elle permet de déployer. Ce que dit le texte présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui faut valider à travers son énonciation.¹²¹

La scène de parole préexistante chez Tanguy Viel est double puisque son énoncé se fonde sur deux scènes de paroles déterminées : l'écriture cinématographique et l'écriture de la voix. Pourtant, l'énoncé produit par le narrateur d'*Insoupçonnable* ne valide pas ces deux systèmes énonciatifs et perd alors sa légitimité. Tanguy Viel ne parvient pas à proposer un énoncé souscrivant au processus de légitimation décrit par Dominique Maingueneau :

L'œuvre se légitime en traçant une boucle, donnant à voir au lecteur un monde tel qu'il appelle la scénographie même qui le pose, et nulle autre : à travers ce qu'elle dit, le monde qu'elle représente, il lui faut justifier tacitement cette scénographie qu'elle impose d'entrée. Car toute œuvre, par son déploiement même, prétend instituer la situation qui la rend pertinente.¹²²

Chez Tanguy Viel, cette absence de justification du monde créé explique sans doute la prédominance des discours constituants analysés plus haut.

Finalement, Tanguy Viel développe un projet littéraire sans doute intenable. Certes, dit-il, « la modernité, la post-modernité, la question du progrès littéraire, je pense que c'est terminé. Je pense qu'on brasse tout sans aucun scrupule pourvu de nier aucun point de vue »¹²³. Mais cette prise en compte de tous les points de vue définit-elle un projet d'écriture réaliste ? En outre, l'intégration dans l'œuvre de la pluralité des points de vue n'est-elle pas le propre d'une écriture post-moderne ? Si nous nous accordons à dire que l'écriture de Tanguy Viel est postmoderne, ne pourrions-nous pas affirmer qu'elle est déjà dépassée ?

Quoi qu'il en soit de cette étiquette « postmoderne », Tanguy Viel laisse transparaître non seulement dans ses discours constituants, mais aussi dans ses textes romanesques, une grande conscience des modèles Minuit qu'il voudrait calquer dans son écriture. Cette référence perpétuelle aux manières d'écrire de ses prédécesseurs rend compte sans doute, plus que d'une postmodernité, d'un figement de l'écriture sous le poids écrasant des modèles.

¹²¹ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, op. cit., p. 193.

¹²² *Idem*.

¹²³ « La recherche de littérature », art. cit., p. 31.

Peut-être d'ailleurs pourrions-nous faire cette hypothèse selon laquelle, un changement d'éditeur permettrait à Tanguy Viel de libérer son écriture des fantômes Minuit et d'un modèle stylistique Minuit intégré, fantasmé et surjoué, certes avec érudition, dans ses romans.

La comparaison des textes de Laurent Mauvignier et de Tanguy Viel est donc pertinente non seulement sur un plan anecdotique et contextuel, mais encore sur un plan stylistique. En effet, l'un et l'autre utilisent une série de marqueurs de l'oralité qui définissent un patron Minuit. Or, ce patron Minuit est peut-être celui qui a permis de faire émerger, en 1998-1999, une nouvelle « génération littéraire ». En effet, ce patron discursif de l'oralité, qui se compose de traits de style facilement identifiables, par la critique journalistique comme par les lecteurs, ressemble à un méta-patron Minuit dans la mesure où il perpétue une tradition de l'écriture de la voix, repérée dans les années 1950 chez de nombreux romanciers du Nouveau Roman. Cependant, plus de dix ans après leur apparition, les styles de Laurent Mauvignier et Tanguy Viel se sont aujourd'hui institutionnalisés. Alors que Laurent Mauvignier est devenu la figure de proue des Éditions de Minuit, dont Tanguy Viel fait figure de porte-parole et de représentant, leurs écritures peuvent être aujourd'hui considérées comme un modèle discursif. La critique littéraire avoue d'ailleurs une certaine lassitude face à des textes qui semblent de plus en plus s'auto-caricaturer. Alors que les langues de Laurent Mauvignier et Tanguy Viel ont été peut-être les plus représentatives de la décennie 1999-2009, elles semblent aujourd'hui admises, digérées par le corps social, ce qui confirmerait la proposition de François Rastier selon laquelle un style dure dix ans¹²⁴. Il reviendrait donc aujourd'hui à Irène Lindon d'identifier le style et de repérer les nouvelles voix de la génération suivante, inscrite le cas échéant dans la filiation de celles de Laurent Mauvignier et Tanguy Viel.

Cependant, pour les écrivains nés entre 1964 et 1973, il convient de distinguer quelles sont les autres énonciations choisies. En effet, l'étude de l'énonciation ne doit pas se limiter à l'analyse de l'oralité tant il est vrai que celle-ci ne représente pas l'ensemble des choix énonciatifs possibles. Ainsi, Éric Chevillard et Éric Laurrent inventent-ils une forme différente de devenir-discours.

¹²⁴ François Rastier, « Vers une linguistique des styles », *L'Information grammaticale*, n° 89, mars 2001, p. 3-6, ici p. 4.

II. Les textes d'Éric Chevillard et Éric Laurent L'« incongruité provocante » et l'« opacité irréductible »

D'un côté, les écritures de la voix de Laurent Mauvignier et Tanguy Viel cherchent à s'approcher d'une forme de parler, et en cela, sans qu'il soit nécessaire qu'elles s'adressent à un narrataire représenté dans le texte, s'adressent à un lecteur réel qui « est corps vivant, qui amène avec lui dans le temps de sa lecture son histoire propre, sa mémoire, sa double expérience du monde et de la bibliothèque. »¹²⁵ L'énonciation permet une prise à partie immédiate du lecteur virtuel. D'un autre côté, Éric Chevillard et Éric Laurent créent un nouveau mode d'adresse au lecteur en leur proposant des textes particulièrement hermétiques.

Dans son ouvrage, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Christelle Reggiani expose les enjeux de l'hermétisme de la littérature contemporaine. Tout d'abord, elle associe la rhétorique « traditionnellement définie comme l'art de la parole publique persuasive » au « devenir discours de la littérature contemporaine ». Par « discours », elle entend, à la suite de Benveniste, « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. »¹²⁶ Puis, elle revient au roman actuel dont elle précise qu'il est « explicitement adressé à des lecteurs, [et] ne peut que représenter une intervention sociale »¹²⁷. L'écriture contemporaine serait donc transitive puisqu'écrite *vers* les lecteurs dans l'objectif de les faire adhérer à un discours de portée nécessairement politique. Or, dans cette volonté d'instaurer une communication, il faudra considérer que

l'héritage rhétorique n'[a] pas simplement le statut d'un trésor conceptuel définissant un interprétant efficace [...] mais détermine une perspective formelle permettant d'analyser précisément le « devenir discours » de la littérature contemporaine.¹²⁸

¹²⁵ Christine Montalbetti, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2004. URL : <http://narratologie.revues.org/13>

¹²⁶ Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français » [1959], *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 241-242. Cité par Christelle Reggiani, *Éloquence du roman*, *op. cit.*, p. 9.

¹²⁷ Christelle Reggiani, *Éloquence du roman*, *op. cit.*, p. 9.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 11.

En ce qui concerne plus précisément la littérature de la seconde moitié du XX^e siècle, « l'ambition politique qui définit socialement [le discours romanesque] »¹²⁹ est retranscrite dans la « forme poétique de l'obliquité »¹³⁰,

évidemment politique des vitupérations céliniennes, renonçant au délibératif pour lui préférer les ressources populistes de l'épidictique ; dissimulation formaliste de l'énigme ; rupture diégétique de la métalepse ; incongruité, enfin, de tels récits contemporains, où la singularité d'un apparent solipsisme ne laisse subsister que la forme pure de l'interpellation. Autant d'écarts qui, au prix du paradoxe, voire de la provocation, parviennent à maintenir l'adresse d'une littérature *malgré tout* éloquente.¹³¹

Ainsi, les textes les plus contemporains se définissent-ils essentiellement par leur hermétisme ou leur idiotie et

[à] la rupture énonciative qui définit la métalepse, et implique, le cas échéant, une économie indirecte associant une adresse formelle explicite et un discours politique au moins amorcé s'oppose, selon un double déplacement, l'incongruité provocante de certains récits contemporains : l'étrangeté du propos ne saurait alors se résoudre en la forme rassurante de l'énigme, destinée à être levée, et cette opacité irréductible constitue une provocation herméneutique sans que cet inconfort sémantique se cristallise en un discours distinct.¹³²

Ce dernier phénomène est observé par Christelle Reggiani chez Jean Echenoz et rapidement étudié chez Éric Chevillard. Je voudrais donc poursuivre l'étude de cette « provocation herméneutique » telle que présente chez Éric Chevillard. L'« obliquité » du devenir-discours se manifeste dans une provocation incongrue et loufoque du lecteur, et se radicalise dans la création d'une langue idiote. Chez Éric Laurent, l'« obliquité » discursive est une résistance à la tendance générale de la littérature contemporaine à devenir discours. la « provocation herméneutique », plutôt que de réaliser le devenir discours de la littérature, revient, non sans ironie, vers un redevenir écriture. L'opacité textuelle correspond dès lors à la volonté paradoxale de « parler la littérature ».

¹²⁹ Christelle Reggiani, *Éloquence du roman*, op. cit., p. 136.

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 137.

¹³² *Ibid.*, p. 187.

A. Éric Chevillard et le style burlesque idiot

1) Un projet d'écriture a priori intenable : « chercher l'harmonie en-dehors de l'ordre » et dire le monde contre toute logique

De prime abord, il n'est pas sûr que les romans de Chevillard puissent être qualifiés de romans de la voix. En effet, le texte se constitue de ruptures nombreuses et j'ai montré dans le chapitre précédent que l'enjeu était d'organiser le désordre pour faire tenir l'intenable. Chez Chevillard, le sujet est éclaté et aucune voix n'émerge. Alors que Queneau, par exemple, pratiquait cette dissolution du sujet dans des romans à la troisième personne, étant entendu que « le roman à la troisième personne permet précisément de mettre en évidence le trucage de l'écriture, de dissimuler la voix du sujet dans une narration rêveuse – d'interdire sa vocalité »¹³³, Éric Chevillard réussit un improbable tour de force : celui de maintenir l'éclatement du sujet et de ne pas faire entendre de voix dans des textes pourtant à la première personne. Il demeure comme un « corps étranger »¹³⁴ à la littérature ; il semble qu'il n'y trouve aucune voix. C'est sans doute *Du Hérisson*, projet autobiographique sans cesse retardé, qui montre le mieux l'impossibilité du sujet à se rassembler dans une voix.

Dans cette contre-autobiographie, chaque fragment repousse à plus tard l'autoportrait, sans cesse différé à cause d'un hérisson posé sur le bureau du narrateur/autobiographe. Le texte est ainsi résolument inscrit dans un principe de rupture. Les blancs typographiques brisent systématiquement la phrase et rompent la progression narrative. Dès la première page, le blanc s'invite entre le verbe et son sujet et fragilise la cohésion textuelle :

[Paragraphe A] (...) Je connais mal cet animal, je l'avoue, le hérisson
naïf et globuleux

[Paragraphe B] ne m'est pas familier. En outre, je suis assez pressé.
Un nouveau livre dont j'ai l'idée.¹³⁵

Le paragraphe en cours est interrompu au milieu d'une phrase qui se retrouve donc à cheval sur deux paragraphes, comme si la figure poétique de l'enjambement était appliquée à la prose. De la sorte, le paragraphe, défini sur le plan grammatical comme un tout achevé,

¹³³ Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, op. cit., Annexe 1, « Raymond Queneau : le roman à voix basse », p. 253.

¹³⁴ J'emprunte cette expression à Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, op. cit., p. 253.

¹³⁵ Éric Chevillard, *Du Hérisson*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 9.

échappe à ce qu'il devrait être, d'autant plus que la phrase laissée en suspens ne construit pas une unité de sens.

Pour décrire plus précisément le système ponctuant *Du Hérisson*, ajoutons que la dernière phrase du paragraphe A, bien qu'inachevée, demeure toujours cohérente. Elle pourrait constituer une phrase autonome et achevée qui se terminerait par un point.

[Paragraphe A] J'aime bien les animaux

[Paragraphe B] ce sont de drôles de zèbres, de drôles d'oiseaux, mais qu'ils restent dans la nature, vaste est cette prairie, profonde cette forêt, et quelle majestueuse montagne, mais qu'ils me laissent en paix entre les quatre murs de ma vie en captivité.

Cependant, le segment de phrase renvoyé au début du paragraphe B ne construit pas systématiquement une phrase grammaticalement complète, comme dans cet exemple : « sur toutes les parties de son corps déjà molles (ceci se passait dans une cour d'école). »¹³⁶ Le segment phrastique isolé qui amorce le paragraphe B, s'il est lu seul, déconcerte le lecteur. La juxtaposition d'un complément non essentiel (« sur toutes les parties de son corps déjà molles »), détaché du verbe qui le régit (situé dans le paragraphe précédent) et d'une proposition principale indépendante compréhensible comme telle mais pourtant donnée comme accessoire par les parenthèses, génère un sens problématique. En outre, la hiérarchie de l'information est bousculée par la mise entre parenthèses de ce qui pourrait être compris de manière autonome et qui devrait se trouver logiquement au début d'un paragraphe (« ceci » aurait alors une valeur cataphorique).

Mais, le complément circonstanciel qui ouvre le paragraphe demeure tout à fait énigmatique quant à son sens : « corps » est en effet un terme polysémique. De plus, on ignore ce qui se trouve sur les parties de ce corps. On ne sait pas non plus à qui ou à quoi appartient le corps, compte tenu de l'usage non explicite du possessif « son ». En outre, on se demande quel sens il convient d'attribuer ici à l'adverbe « déjà ». Nous pourrions comprendre que le corps dans son ensemble va devenir mou et que le narrateur décrit une étape de ce processus de ramollissement, ou bien que ce processus a été rapide. Compte tenu du flou référentiel de ce groupe grammatical, le lecteur est surtout attentif à l'image qu'il

¹³⁶Éric Chevillard, *Du Hérisson*, p. 63.

contient (celle d'un corps – humain ? – dont certaines parties sont molles ; on pensera peut-être aux peintures de Bacon ou aux corps des personnages de Beckett qui ramollissent), à son rythme (c'est un alexandrin blanc) et aux jeux sonores (« molles » rime avec « école »). On pourra aussi s'étonner de la confrontation de l'image de la chair avec celle, aseptisée, d'une cour d'école.

L'étude du début de ce paragraphe permet de mieux comprendre en quoi la langue de Chevillard refuse de construire une voix unifiée. En effet, l'introduction de lignes de blancs typographiques bouleverse la phrase pensée comme une unité sémantique, et matérialise la fragmentation du sujet. Certes, une signification, ou tout au moins une image, peuvent être échafaudées par le lecteur dans l'exemple étudié, mais l'une et l'autre échappent à l'ordre habituel du langage ou du visible – et donc à l'ordre du monde dont le lecteur pourrait attendre la retranscription dans le langage verbal, selon une conception mimétique de la littérature. Ici, la langue ne rend plus compte de la relation de dépendance du complément de phrase non essentiel avec ce segment phrastique duquel il est coupé. La logique syntagmatique d'interdépendance des éléments phrastiques est affaiblie e en même temps que la parole du sujet énonciateur se diffracte.

Dans un entretien qu'il m'a accordé, l'écrivain explique qu'il cherche « l'harmonie en dehors de l'ordre »¹³⁷. Ici, c'est l'espace qui devient le seul principe d'organisation de la phrase et le blanc typographique donne à voir comme essentiel et primordial le complément circonstanciel de lieu. La langue serait un corps hybride, composé de parties, dont certaines seraient molles, d'autres pas. L'image de ce corps surgissant inopinément a quelque chose de monstrueux parce qu'elle n'est pas explicitée mais seulement donnée comme telle, montrée. Elle n'est pas articulée.

Face à ce monstre charnel – et textuel –, c'est la question de la lisibilité ou de l'illisibilité du texte qui se pose. En effet, est-ce acceptable, pour le lecteur, de lire un fragment textuel inauguré par la figure abrupte d'un corps liquéfié et déchu ? La légèreté de l'écriture n'est alors plus de mise et l'on pense encore aux personnages de Beckett, à Malone qui se demande: « Parler par exemple de ces périodes où je me liquéfie et passe à l'état de boue, à quoi cela servirait-il ? »¹³⁸, et à Molloy qui s'interroge sur la pertinence d'un

¹³⁷ « Une espèce de transe stylistique : Éric Chevillard s'entretient avec Mathilde Bonazzi », à paraître dans Cécile Narjoux et Sophie Bertocchi-Jollin (dir.), *La Langue d'Éric Chevillard : « le grand déménagement de la langue »*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon. La totalité de l'entretien est donné dans l'annexe 1.

¹³⁸ Samuel Beckett, *Malone meurt* [1951], Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 83.

développement indéfini de la parole, développement pratiqué par Chevillard qui pousse les frontières de la phrase :

Car si l'on voulait tout mentionner, on n'en finirait jamais, et tout est là, finir, en finir. Oh, je le sais, même en ne mentionnant que quelques-unes des circonstances en présence, on n'en finit pas davantage, je le sais, je le sais. Mais on change de merde.¹³⁹

Pourquoi donc ne pas « en finir », ne pas achever la phrase en même temps que le paragraphe ? Face aux images du corps aux parties molles, le lecteur, invité à une lecture active, doit reconstruire du sens, ce qui pourrait rendre, selon Ricard Ripoll, le texte littéralement illisible :

À l'idéologie de l'Expression/Représentation, il faut opposer la conception de l'écriture comme production. Assumer la production textuelle, c'est reconnaître que le sens est toujours fuyant, qu'il n'est assuré ni par le discours de l'écrivain, ni par sa position par rapport à la société. Le sens n'est jamais donné, il est à produire. Il n'y a donc pas de sens préalable à l'écriture : le texte est le seul véhicule des sens à formuler.¹⁴⁰

Le processus d'autonomie du texte dans la création de son sens, tel que le décrit Ricard Ripoll, permet de comprendre l'œuvre d'É. Chevillard, parfois considérée comme hermétique¹⁴¹. Là encore, le métadiscours de l'écrivain est éclairant, quand il explique comment le sens est créé, loin de toute entreprise formelle ou oulipienne :

La phrase s'emballe, elle accueille tout ce qui va lui permettre de se développer. Elle veut durer, elle progresse en sinuant, comme un animal toujours en quête de nourriture. Il n'y a rien d'appliqué, de forcené dans ma manière d'écrire, aucun volontarisme formel, même si je dois convenir que ce malentendu est trop fréquent pour être dû uniquement à une incompréhension de mon lecteur. Ma phrase est dense, c'est vrai, volontiers métaphorique analogique sapée par une ironie sous-jacente, mais, encore une fois, ce mouvement lui est essentiel, elle s'inscrit naturellement si j'ose dire dans le second degré qui est d'emblée son mode et son espace.¹⁴²

En réalité, chez Chevillard, on trouve une « espèce de transe stylistique, une forme de comique de l'excès »¹⁴³ et cet excès a été déjà plusieurs fois étudié, notamment par Sophie Bertocchi-Jollin qui a montré comment la phrase de Chevillard s'étend dans le lieu de la

¹³⁹ Samuel Beckett, *Molloy* [1951], Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 54.

¹⁴⁰ Ricard Ripoll, « L'illisible comme projet du sens », dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible, La Licorne*, n° 76, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 57-67, ici p. 61.

¹⁴¹ Voir à ce sujet Christelle Reggiani, « Poétiques de l'adresse, hermétisme ou idiotie », *Éloquence du roman*, *op.cit.*, p. 186-198.

¹⁴² « Une espèce de transe stylistique : Éric Chevillard s'entretient avec Mathilde Bonazzi », art. cit.

¹⁴³ *Idem.*

relative¹⁴⁴. La phrase, dans son expansion grammaticale, cherche à désamorcer « l'ambition humaine de mettre le monde en coupe réglée, de l'ordonner et de le contrôler en le nommant. »¹⁴⁵ La phrase semble déborder, et l'équilibre du texte est menacé.

2) La menace de l'autodestruction du style

Face à ce déséquilibre, « la "légèreté" [de l'écriture] est pourtant réelle »¹⁴⁶. Pour la saisir, il faut la mettre en balance avec la hargne et la colère de l'écrivain. C'est ce que fait Anne Roche qui précise qu'« [i]l y a une noirceur de Chevillard, et ce n'est pas un hasard si un des auteurs auxquels il se réfère est Beckett »¹⁴⁷.

L'écriture est pour moi une réaction à tout ce qui est de l'ordre de l'agression. Je suis dans une contre-attaque permanente lorsque j'écris. [...] Si ces colères ne grondent pas nécessairement dans le langage connu de la colère et apprêté pour la colère, c'est parce qu'il me paraît plus intéressant de décaler les manières de dire et les contenus pour créer des effets de sidération. Il ne faut donc pas trop se laisser prendre à l'apparence légère de mon écriture. En disant cela je vais d'ailleurs contre mon principe de ne jamais faire cet aveu pour laisser justement subsister le doute...¹⁴⁸

Ici, É. Chevillard, avec humour, donne le mode d'emploi de ses textes et mentionne leur légèreté qui n'est qu'apparente. Considérons ce paragraphe où le narrateur de *Démolir Nisard* interpelle Métilde, sa compagne, figure possible de tout lecteur déconcerté. La colère du narrateur est ici omniprésente :

S'appelle-t-on Nisard ? [1] Désiré Nisard ? [2] S'appelle-t-on Désiré Nisard ? [3] Jean-Marie-Napoléon-Désiré Nisard ? [4] Métilde, écoute bien, je répète : Jean-Marie-Napoléon-Désiré Nisard. [5] Qui s'appelle ainsi ? Il me semble que cela campe le personnage. Qui s'appelle ainsi, hormis justement et comme par hasard Jean-Marie-Napoléon-Désiré Nisard ? [6] Tout n'est pas dit, bien sûr, sur ce triste pitre, avec son seul nom. Mais on peut déjà faire remarquer très calmement que Désiré Nisard [7] n'est pas le plus fameux d'entre les Napoléon.¹⁴⁹

Dans ce bref passage, le nom de la cible, Nisard, est répété à sept reprises et chaque occurrence du nom en appelle une nouvelle : la première occurrence ne présente que le

¹⁴⁴ Sophie Bertocchi-Jollin, « Rhétorique de l'amplification et parodie dans *Le Vaillant Petit Tailleur* », article à paraître dans Cécile Narjoux et Sophie Bertocchi-Jollin (dir.), *La Langue d'Éric Chevillard*, op. cit.

¹⁴⁵ « Une espèce de transe stylistique : Éric Chevillard s'entretient avec Mathilde Bonazzi », art. cit.

¹⁴⁶ Anne Roche, « Rêveur, rageur / The furious dreamer », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°1, décembre 2010. Site consulté le 5 janvier 2012.

http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/roche_fr.html

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Éric Chevillard s'entretient avec Emmanuel Favre, « Cheville au corps », *Le Matricule des anges*, n° 61, mars 2005, p. 19, cité par Anne Roche, art. cit.

¹⁴⁹ Éric Chevillard, *Démolir Nisard*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 8. Je numérote les occurrences du nom « Désiré Nisard » et de ses dérivés.

patronyme « Nisard » et doit donc être précisée par le prénom « Désiré » (occurrence 2 : « Désiré Nisard ? »). Dans cette deuxième occurrence, la déclinaison de l'identité, que la majeure partie des lecteurs croira complète, constitue ironiquement une phrase interrogative. C'est ainsi la possibilité, ou plutôt l'impossibilité, du personnage à exister qui est posée. La troisième occurrence fait à nouveau apparaître le nom dans une question rhétorique : « S'appelle-t-on Désiré Nisard ? » Il s'agit ici de vider le nom de sa substance ; à force de le répéter et de l'interroger, le signifiant perd tout contenu référentiel. En l'absence de celui-ci, les sonorités se font entendre (et le narrateur demande d'ailleurs à sa compagne d'« écouter ») : le nom propre bisyllabique Nisard rime avec « hasard » et il ne désigne plus que ce qui est qualifié par la paronomase « triste/pitre ». L'allitération en [Œ] (son/nom/Napoléon/on) traverse le passage qui pourrait être scandé. Au cœur de ce passage très rythmé, le lecteur comprend également le sens qu'il faut restituer au prénom constitué du participe passé « désiré » : dans ce contexte, ce prénom semble bien mal porté puisque Désiré est tout ce qu'exècre le narrateur (et aussi, dans le même mouvement, tout ce qu'il désire comme l'atteste le développement d'une rhétorique amoureuse qui associe les thèmes de l'attraction et de la répulsion ; j'y reviendrai). La quatrième occurrence du nom inscrit le paragraphe dans un registre comique puisque le prénom « Désiré » devient la clause d'un prénom composé pompeux, amplifié de manière grotesque : « Jean-Marie-Napoléon-Désiré ». Le nom complet est répété pour le plaisir d'entendre l'inouï, comme l'indique le verbe introducteur : « répéter » (occurrence 5). Puis, le nom se propage encore dans la sixième occurrence où est répété à nouveau le nom complet du personnage dans une question rhétorique ironique qui nie l'évidence de l'existence-même du personnage historique. Dans la dernière occurrence, le nom est abrégé, comme dépouillé. Le personnage est soudain dévêtu de ses atours et toute la grandeur contenue dans le nom « Napoléon » par référence à l'Empereur est ôtée à Nisard mis à nu.

Les répétitions nombreuses du nom ainsi que les reprises des phrases interrogatives : « S'appelle-t-on » (deux fois), « Qui s'appelle ainsi ? » (deux fois), contribuent à la mécanique textuelle d'auto-engendrement. Le paragraphe, à la cohésion très forte, pourrait être amplifié encore davantage et le projet textuel que constitue *Démolir Nisard*, d'ailleurs, s'apparente à une immense amplification autour de ce nom évidé « Nisard ». Il s'agit paradoxalement, dans le même mouvement d'écriture, de rendre signifiant et de détruire. Mais une fiction (impossible, ici, de parler de roman tant le terme générique est mal approprié) peut-elle prendre appui sur une démolition ?

La menace de démolition qui plane sur les textes de Chevillard s'explique par la pratique stylistique de l'auto-caricature. Chez Chevillard, comme le souligne Pierre Jourde, l'écriture tend parfois à être la caricature d'elle-même¹⁵⁰ : Chevillard fait du Chevillard, c'est-à-dire qu'il reproduit indéfiniment son propre style jusqu'à en grossir les traits stylistiques¹⁵¹. D'un livre à l'autre, d'un paragraphe à l'autre, les mêmes procédés se démultiplient et sont accentués de plus en plus distinctement jusqu'à l'exténuation du style. Le style se parodie lui-même et fonctionne en vase clos, se choisissant lui-même comme objet à détourner. Dans ce cas, l'écriture n'a plus d'autre fin qu'elle-même. Elle vise à déconstruire sa propre logique. Le style, dans ce processus d'auto-caricature confinant à l'enfermement, paraît ainsi menacé par l'autodestruction comme le souligne Thiphaine Samoyault dans une critique de *La Quinzaine Littéraire*, où elle affirme que Chevillard « jou[e] avec les ficelles de son propre langage, s'autodétruisant *pour s'inventer autrement*. »¹⁵²

Après l'autodestruction viendrait donc, selon cette dernière critique, la réinvention d'un langage neuf et le processus d'autodestruction aboutirait paradoxalement à une reconstruction créative. Ce serait ainsi dans la parodie de son propre style, c'est-à-dire dans une forme d'autodestruction de la langue singée, que le style se reconstruirait et se réinventerait. L'autodestruction relèverait simultanément d'un geste destructeur et d'un geste créatif.

3) Le style burlesque idiot : ultime provocation du lecteur

Le burlesque stylistique fondé sur la parodie du style lui-même ressemble à celui décrit par Jean-Yves Jouannais au sujet de Nathalie Quintane et Olivier Cadiot, dont les pratiques stylistiques ne sont pas étrangères à celles de Chevillard :

Le burlesque idiot n'est plus une parodie littéraire. Il n'envahit ni ne détourne aucun matériau littéraire préexistant. Ses rhétoriques de code de la route et ses formules de *Journal officiel* viennent se greffer sur l'auteur, son portrait, à même l'épiderme de sa sensibilité, l'évacuant mécaniquement du champ. Ces livres n'ont de sujets qu'accidentels. Ce sont des essais de grilles de lecture [...], des tests d'optique sur des pans d'univers reconstitués. Des trames expérimentales plaquées sur des textes préservés de toute arrogance et qui, du fait du corsetage qu'elles exercent – épargnant au lecteur le régime hyper glucidique de l'expressionnisme comme les cabanes en Lego de l'émotion – ouvrent

¹⁵⁰ Pierre Jourde, « Le Hérisson universel », *La Quinzaine Littéraire*, n° 828, 01/04/02, p. 8-9.

¹⁵¹ Ce reproche est aussi formulé dans la presse à l'encontre de l'œuvre de Laurent Mauvignier qui « mauvignie[rait] ». Se reporter au deuxième chapitre de cette thèse : « Laurent Mauvignier : “ce qu'on pourrait appeler un style” ».

¹⁵² Thiphaine Samoyault, « Propos d'un entrepreneur de démolition », *La Quinzaine Littéraire*, n° 760, 16/03/99, p. 7. Je souligne.

à des pistes d'écriture anti-touristiques et bizarrement métaphysiques.¹⁵³

Le roman *Démolir Nisard* répond particulièrement bien à cette définition du burlesque idiot et à cette tentative de construction d'une écriture singulière, détachée de la préoccupation du mimétisme.

À l'échelle macrostructurale, l'écriture de *Démolir Nisard* se construit comme une caricature d'elle-même. Par exemple, si, au début du texte, le nom de Désiré Nisard fait l'objet d'un dépouillement de son contenu pour devenir une coquille vide, il est ensuite polymorphe et désigne tour à tour le meurtrier :

Le 13 juin dernier, à Rosans (Hautes-Alpes), Désiré Nisard avait percuté à une vitesse estimée entre 110 et 130 km/h une Clio, projetant celle-ci à 30 mètres. Jeanne Sauvageot, 36 ans, qui venait de marquer le stop, est morte sur le coup. Elle était enceinte de son sixième enfant.¹⁵⁴

et la victime :

Désiré Nisard était pourtant sorti confiant, mardi après-midi : avec ses quatre chiens, il pensait ne rien risquer. Il marchait donc d'un pas tranquille sur un petit chemin, dans les bois de Courcelles-Fré moy, quand un sanglier a soudain jailli d'un fourré¹⁵⁵.

Il s'agit pour le narrateur « de mettre tout Nisard dans ce livre afin qu'il en soit à la fin d'un seul coup expulsé.¹⁵⁶ » Dans cette entreprise, les jeux sur le nom « Jean-Marie-Napoléon Nisard » se répètent jusqu'à construire un motif obsessionnel¹⁵⁷. Le texte n'avance pas, piétine et revient sur ses propres traces. Il se réduit à un propos unique qui consiste à « harceler [Nisard] avec mes chiens, lâcher sur lui mes faucons, piller ses vergers, brutaliser sa famille, entendez-vous ? Je vais démolir Désiré Nisard.¹⁵⁸ » Certes, ce propos va être amplifié et développé dans une écriture proliférante et digressive. Mais, à l'inverse, nous pouvons considérer que le roman se réduit à la réitération perpétuelle d'une démolition de Nisard, renonce à toute logique événementielle, et s'offre alors comme un ressassement caractérisé par des retours en arrière visibles également à l'échelle microstructurale :

Puis il me retombe dessus. C'est comme si nous étions reliés par un élastique. Plus je le repousse, plus il revient sur moi. Et plus j'y mets de vigueur, plus ce retour est rapide. Plus je prends mes distances avec

¹⁵³ Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie, art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-Arts Magazine/Livres, 2003, p. 92.

¹⁵⁴ Éric Chevillard, *Démolir Nisard*, p. 76.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 25 et 142.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 8.

Nisard, plus l'élastique entre nous se tend et quelquefois, à ma grande honte, c'est moi soudain qui me sens soulevé du sol et propulsé sur Nisard, lequel me voit donc fendre l'espace et voler vers lui comme si j'avais dans le dos les ailes de l'amoureux.¹⁵⁹

L'obstination du narrateur à « démolir Nisard » est perceptible dans ce passage où le préfixe re- est surreprésenté dans les verbes d'action : « retombe », « repousse », « revient ». Ici, le préfixe signale le retour à un état antérieur. Le déverbal « retour » décrit le mouvement en sens inverse d'un mouvement précédent. Enfin, dans le participe passé « reliés », le préfixe renforce le sens du noyau participial : « lié ». Les occurrences multiples de ce préfixe re- sont associées à l'usage de la structure syntaxique « plus...plus » qui met en corrélation les deux adverbes pour signifier l'impact de la première action sur la seconde. Les trois structures parallèles « plus...plus » témoignent, dans une gradation, d'un rapprochement de plus en plus étroit du narrateur et de Nisard et le jeu des pronoms concourt à les entremêler de manière irréductible. Le passage s'ouvre en effet sur le pronom « il » qui désigne Nisard et qui est accolé au pronom datif « me », enclavé. Le narrateur est pris au piège de l'action de Nisard : « retomber dessus ». Dès la deuxième phrase, les deux instances se rejoignent pour fonder un « nous » qui montre leur caractère indissociable. Dans la fin du paragraphe, le « je » du narrateur semble assailli par le « il » de Nisard ou englobé dans le « nous » au point qu'il se compare à l'amoureux sans cesse attiré vers le pôle d'attraction, Nisard. Écrire appartient désormais à une rhétorique amoureuse d'attraction et de répulsion et le narrateur est contraint jusqu'à la « nausée¹⁶⁰ » de revenir sans cesse à ce qui semble être une idée fixe. Dès lors, son écriture se développe dans une répétition assumée : « Je l'ai déjà dit », lisons-nous par exemple page 54. La langue tourne autour de son objet et refuse de se construire linéairement.

Nous pourrions, je crois, comprendre cette construction paradoxale d'un texte autour d'un projet de destruction (ou d'une disparition programmée dans *Sans l'orang-outan*) en faisant une nouvelle fois référence à l'analyse de l'idiotie proposée par Jean-Yves Jouannais. S'intéressant aux arts plastiques et plus spécifiquement à une performance d'Arnaud Labelle-Rojoux, il écrit qu'à l'origine de l'œuvre, se trouverait « une inquiétude parfois agressive » qui constituerait une « vraie valeur ».

Car cette valeur n'est pas simplement celle, frivole, d'une débandade de la logique et du goût. Elle consiste également en une dénonciation irrespectueuse de l'incomplétude des cultures, du fragile équilibre des esprits qui se croient intelligents lorsqu'ils ne sont qu'érudits, des

¹⁵⁹ Éric Chevillard, *Démolir Nisard*, p. 34.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 59.

raideurs puritaines qui, à force de se refuser au mauvais goût, en viennent à l'incarner idéalement.¹⁶¹

Or, Nisard incarne par excellence ces valeurs puritaines rejetées et ce mauvais goût littéraire puisque « [s]a parole raisonneuse, sermonneuse et range-ta-chambre nous a précipités dans ce chaos plus sûrement que tous les ordres de destruction jaillis des poitrines barbares depuis les premiers siècles.¹⁶² » Le narrateur manifeste son idiotie dans une écriture répétitive et obsessionnelle. Son propos se délite et, ce faisant, fait éclater toutes les formes de conventions, littéraires, certes, mais aussi politiques et sociales. Le texte procède donc à une « dénonciation irrespectueuse ».

Dans les textes de Chevillard, l'écriture idiote se définit par une autodestruction fondamentale, suivie d'une recreation qui garderait des traces du sabotage initial. Cette recreation, selon l'hypothèse formulée par Christelle Reggiani, est *in fine* une forme contemporaine de la métalepse, qui fonctionne comme une « *provocation* », qu'elle définit selon le sens de l'étymon :

simple appel, même s'il n'est qu'implicitement énoncé, dépourvu de tout contenu sémantique propre, et qui constituerait ainsi la forme vide – donc pure – de l'adresse discursive.¹⁶³

C'est dans cette ultime provocation du lecteur que *Démolir Nisard* manifeste son idiotie, c'est-à-dire, conformément à son étymologie, sa singularité, mais aussi son incongruité :

Les improbables récits d'Éric Chevillard affirment [...] les pouvoirs d'une littérature d'action, cette action fût-elle restreinte au style, la « faillite du langage » ne pouvant être, bien au contraire, celle de la littérature.¹⁶⁴

Ainsi, les romans de Chevillard peuvent-ils être qualifiés d'idiots parce qu'ils sont simultanément des « exercices de style », des « mécaniques loufoques » et des caricatures d'eux-mêmes. Leur fin propre finalement n'est autre que leur style.

Chez Chevillard finalement, les déraillements incongrus d'un style qui s'auto-caricature jusqu'à en devenir hermétique construisent un style idiot, non seulement au sens que confère

¹⁶¹ Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie, art, vie, politique – méthode*, op. cit., p. 221.

¹⁶² Éric Chevillard, *Démolir Nisard*, p. 27.

¹⁶³ Christelle Reggiani, « Poétiques de l'adresse, hermétisme ou idiotie », *Éloquence du roman*, op. cit., p. 186-198, ici p. 189.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 196.

Jean-Yves Jouannais à cet adjectif mais aussi au sens étymologique de « singulier ». Cette singularité de l'écriture explique que les textes d'Éric Chevillard soient sans doute réservés à une *intelligentsia* et constituent « le divertissement culturel d'une élite »¹⁶⁵, ce que nous pourrions aussi supposer des textes d'Éric Laurent.

B. Le *redevenir-écriture* d'Éric Laurent : comment « parler la littérature » ?

Éric Laurent complexifie volontiers son récit, notamment par le déploiement de phrases longues et très ramifiées, mais aussi par l'usage de mots rares, savants ou désuets qui peuvent gêner une compréhension immédiate des textes¹⁶⁶ et apparaissent parfois comme des incongruités lexicales. Cependant, cette complexification du matériau langagier ne poursuit pas le même objectif que chez Éric Chevillard. J'étudierai donc la pratique énonciative et ses enjeux dans un roman d'Éric Laurent, *Renaissance italienne*, qui revisite, sur un mode romanesque, le discours amoureux que Roland Barthes a décrit selon un ordre alphabétique :

La nécessité de ce livre [*Fragments d'un discours amoureux*] tient dans la considération suivante : que le discours amoureux est aujourd'hui *d'une extrême solitude*. Ce discours est peut-être parlé par des milliers de sujets (qui le sait ?), mais il n'est soutenu par personne ; il est complètement abandonné des langages environnants : ou ignoré, ou déprécié, ou moqué par eux, coupé non seulement du pouvoir, mais aussi de ses mécanismes (sciences, savoirs, arts). Lorsqu'un discours est de la sorte entraîné par sa propre force dans la dérive de l'inactuel, déporté hors de toute grégarité, il ne lui reste plus qu'à être le lieu, si exigü soit-il, d'une *affirmation*. Cette affirmation est en somme le sujet du livre qui commence.¹⁶⁷

Renaissance italienne n'est pas seulement une histoire d'amour mais un « discours » amoureux tenu par un narrateur interne qui exerce la profession de romancier, personnage de séducteur qui finira par devenir l'amant de Yalda Amalda. Pourquoi ce discours concoure-t-il à construire son opacité ? Comment interpréter cette discordance entre le récit d'une histoire d'amour tissée de *topoi* et une langue particulièrement hermétique ?

¹⁶⁵ Christelle Reggiani, *Éloquence du roman*, op. cit., p. 198.

¹⁶⁶ Voir à ce sujet, dans cette thèse, le chapitre III, I, C : « Les langues de Marie NDiaye et Éric Laurent sont-elles classiques ? ».

¹⁶⁷ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* [1977], *Œuvres Complètes*, op. cit., t .V, p. 25-96, ici p. 27.

1) Hermétisme du discours amoureux ou parodie d'une langue galante qui « [s]ent la poudre de riz, les perruques à boudins et les chemises à jabot »¹⁶⁸ ?

Au début du roman, le narrateur/personnage ne se remet pas de sa rupture amoureuse avec Clara Stern et s'enferme dans son travail d'écrivain et de traducteur. Après avoir été qualifié de « squelettique, presque désincarné, voire spectral »¹⁶⁹ par l'une de ses fréquentations féminines, Marceline, il se rend à un « goûter dînatoire » :

« Spectral » : l'épithète – ou d'autres qui lui étaient plus ou moins synonymes – reviendraient plusieurs fois à la bouche des convives du goûter dînatoire auquel, sur le conseil de Marceline (« Voir des gens ne te ferait pas de mal, non plus, tu sais »), je m'étais joint deux ou trois jours plus tard chez ce même Jean-Denis Satirias où je m'étais rendu quelques neuf mois plus tôt, à l'occasion de la célébration de son anniversaire, avant que de me retirer du monde, se voyant même confirmée par le regard que, après que le maître de céans m'eut offert un verre de vin blanc et quelques amuse-gueules, je posai sur le grand miroir qui occupait le trumeau situé au-dessus de la cheminée du salon où nous nous trouvions, dans le reflet duquel, en effet, mon teint hâve tranchait distinctement sur celui, hâlé par les beaux jours, de mes semblables, en une hétérochromie qui donnait à ma présence un caractère déplacé, presque incongru, tout à la fois anachronique et exotique (car je semblais aussi bien venir d'une autre saison qu'appartenir à une autre race), impression que ne ferait qu'amplifier par la suite mon incapacité à m'insérer dans aucune conversation, la plupart d'entre elles non seulement faisant référence à des faits dont je n'avais pas eu connaissance lorsqu'ils s'étaient produits ou à des êtres dont je n'avais jamais entendu parler jusque-là, mais me semblant de surcroît se tenir dans une langue en partie étrangère, qui n'était pourtant autre que ma propre langue maternelle, mais sous sa forme orale, forme d'expression dont mon long isolement m'avait presque fait perdre l'usage, en même temps qu'il m'avait tenu éloigné de ses dernières évolutions, si bien que je ne saisisais pas toujours le sens de certains mots ou de certaines tournures, nouvellement apparus, mais qui, par ces effets de mode qui affectent en permanence la langue parlée, s'étaient imposés en quelques mois à peine comme de véritables scies.¹⁷⁰

Dans ce passage, le lecteur perçoit immédiatement que le discours amoureux est empreint d'une forme d'hermétisme. Le pacte de lecture exige manifestement de lui la mise en œuvre d'une maïeutique visant à la reconstruction du sens.

L'hermétisme du passage est d'abord créé par une langue singeant les codes et les usages de celle du XVII^e siècle. Ainsi l'adverbe de lieu déictique « céans » est-il typique de la langue classique : on le trouve par exemple chez Molière et plus spécifiquement dans

¹⁶⁸ Éric Laurent, *Renaissance italienne*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 76

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 47-48.

Tartuffe, où le domicile d'Orgon, qui correspond à l'espace scénique, désigné de l'adverbe « céans », est l'objet de toute la tension dramatique. Qui de Tartuffe ou d'Orgon sera reconnu comme le propriétaire des lieux, le « maître de céans » ? Le syntagme nominal est repris par Éric Laurent qui, par l'usage de cette expression archaïque, évoque la langue du XVII^e siècle, rappelée aussi par la mention d'une cheminée et de son « trumeau », terme aujourd'hui tombé en désuétude. Bien sûr, la thématique du reflet, liée à celle du miroir, est typiquement baroque et la réception décrite aurait pu avoir lieu dans un salon mondain. Chez Éric Laurent, la modernité s'oppose à une époque ancienne mal-définie, mêlant baroque, classique et Renaissance italienne annoncée dans le titre. Cette confusion temporelle évoque la reconstruction de l'époque classique dans le film *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola (2006).

Lorsque le narrateur décrit son reflet, il qualifie son visage de « hâve », usant alors d'un adjectif rare qui qualifie ici le visage amaigri et pâli. L'adjectif est placé à côté d'un autre adjectif, « hâlé », jouant ainsi non seulement de la paronomase mais aussi de la proximité graphique des deux termes qui présentent chacun un /h/ muet et un accent circonflexe sur le /a/. Ainsi, les deux adjectifs semblent se refléter alors même qu'ils fonctionnent comme des quasi antonymes. C'est d'ailleurs cette non coïncidence (sinon graphique et phonétique) et cette relation antonymique de « hâve » et de « hâlé » qui donne à la situation un caractère « incongru ». Si le teint du narrateur contraste avec celui de ses semblables, il semble que sa pâleur soit l'indice d'une fidélité à un autre temps : on sait qu'au XVII^e siècle, les hommes eux-mêmes poudraient volontiers leur visage de blanc. Ce décalage chromatique mais aussi temporel recouvre l'anachronisme même du narrateur et de sa langue. L'adjectif « anachronique », rare aussi dans le langage courant, apparaît d'ailleurs à côté d'« exotique », pour le plaisir de la rime, semble-t-il. L'effet d'anachronisme est en outre accentué par le syntagme infinitif « avant que de me retirer du monde », tour précieux exigé par Vaugelas au XVII^e siècle, aujourd'hui remplacé par celui, usuel « avant de + infinitif ». Les emprunts à la langue classique rendent malaisés la compréhension immédiate du passage.

La position centrale, au sein de la phrase, de l'adjectif « hâve » met sur la voie de l'incongruité des textes d'Éric Laurent. Jacques Poirier a noté d'ailleurs que, chez Éric Laurent, « [a]u lieu de faire sens, l'adjectif paraît (...) livré à lui-même au point de constituer sa raison suffisante [...] Le mot devient l'ultime horizon de la conscience »¹⁷¹. Jacques Poirier observe ce phénomène de l'adjectivation dans un passage de *Remue-Ménage* : « Là-bas, une

¹⁷¹ Jacques Poirier, « Malaise dans l'adjectivisation : sur Éric Chevillard, Éric Laurent et quelques autres », dans Cécile Narjoux (dir.), *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, op. cit., p. 161-173, ici p. 168.

brume de nuages atténua l'azur, mais comme le suffixe –âtre pâlit l'épithète bleu. »¹⁷², mais son analyse peut être reprise au sujet du passage qui m'intéresse ici : c'est bien l'adjectif « spectral » qui concentre toute l'attention du narrateur puisqu'il fait l'objet d'un long développement annoncé par la mention de l'adjectif entre guillemets et les deux points qui annoncent sa fonction grammaticale (« épithète ») dans la phrase de Marceline : « Je te trouve même carrément squelettique maintenant, presque désincarné, pour ne pas dire spectral. »¹⁷³ Le nom féminin « épithète » est précédé du pronom défini élide « l' », de sorte que le genre de ce mot n'est pas rappelé au lecteur. Or, ce substantif, par erreur, est souvent décliné au masculin. Jouant de l'ambiguïté du genre de ce substantif, la phrase développée ensuite peut sembler hasardeuse à un lecteur distrait, qui s'interrogera sur l'antécédent grammatical du participe passé « confirmée ». Il y a bien là ce que Christelle Reggiani nomme une « provocation herméneutique », qui se prolonge d'ailleurs par l'usage du substantif « hétérochromie » curieusement préféré à « polychromie », plus usité. En fait, « hétérochromie » se voudrait plus précis, quitte à être jugé incongru. Par le préfixe grec « hétéro », souvent utilisé dans la composition de mots savants, le substantif désigne la différence de couleur, et non la diversité des couleurs. Le substantif « hétérochromie » semble donc plus juste pour désigner le référent : la différence entre le teint hâve et le teint hâlé.

La langue d'un classicisme stéréotypé, l'usage d'adjectifs incongrus ou oubliés, le trouble de la référence mettent le lecteur dans une position difficile, dans la mesure où l'interprétation de ces pratiques stylistiques lui échappe. Dans un premier temps, seul l'hermétisme de la langue est ressenti.

2) Inventer une langue « en partie étrangère », définir la poésie d'une nouvelle langue « vernaculaire »

Or, le narrateur voudrait pouvoir attribuer une « récompense » à ces lecteurs qui auront surmonté cet effort maïeutique qui est sollicité. Considérant le visage de Yalda lors de la deuxième rencontre, le narrateur a ainsi cette réflexion qui pourrait tout à fait s'appliquer à l'œuvre littéraire :

C'est qu'il en est des visages comme des œuvres musicales : quand la beauté de certaines, tels ces grands concertos pour piano de Mozart, nous est directement accessible, dès la première écoute, d'autres, telles ces vastes polyphonies de la Renaissance Flamande, parce que leur complexité, leur richesse, leur audace, leur singularité en un mot,

¹⁷² Éric Laurent, *Remue-Ménage*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 93-94.

¹⁷³ Éric Laurent, *Renaissance italienne*, p. 46.

déconcertent notre sensibilité, ne nous livrent la leur qu'après un certain temps, nécessaires à ce que nous nous intéressions à elles.¹⁷⁴

Au travers de ce commentaire métadiscursif transparent, le lecteur comprend que le texte lu, comme l'œuvre musicale, exige de lui un véritable travail interprétatif.

Cependant, face à cette difficulté herméneutique, le narrateur livre, à la fin du passage qui nous occupe, une forme d'art poétique dans lequel il justifie l'hermétisme du texte et le « fétichisme du mot »¹⁷⁵. Les mots à connotation classiques ou les termes obsolètes ne sont pas seulement décoratifs mais contribuent à élaborer « une langue en partie étrangère », comme l'analyse le personnage de Yalda Amalda lors d'une discussion avec le narrateur :

Tu ne t'es pas contenté en effet de défendre et d'illustrer le français : par les phrases complexes et les mots rares qui abondent dans tes livres (lesquels, il faut bien le reconnaître, en rendent la lecture difficile pour la plupart des gens), tu t'es tout simplement attaqué à ses locuteurs mêmes en faisant en sorte que leur propre langue maternelle leur apparaisse soudain comme une langue étrangère.¹⁷⁶

Le personnage de Yalda réactive ici une métaphore qui associe la langue maternelle de l'écrivain à une langue étrangère¹⁷⁷. Ainsi, pour le narrateur, la langue étrangère n'est pas cette langue faite de « phrases complexes et de mots rares » mais la « forme orale » du français, c'est-à-dire la langue parlée actuelle et contemporaine, marquée de tournures ou de mots à la mode. Dans une paradoxale inversion, cette langue orale est désignée par le narrateur comme une langue étrangère, incongrue et dont le sens lui échappe.

Or, pour le lecteur, cette langue parlée actuelle ne forme pas un idiolecte mais au contraire le sociolecte le plus unanimement partagé. Ainsi, le lecteur accède immédiatement au sens de phrases simples, rapportées au discours direct et soigneusement soulignées par les guillemets, attribuées à des locuteurs variés distincts du narrateur. Par exemple, dans ce passage où le narrateur échange avec l'un de ses amis au sujet des « *massages thaïlandais avec finition* » (syntagme d'ailleurs en caractères italiques qui indiquent que l'expression

¹⁷⁴ Éric Laurrent, *Renaissance italienne*, p. 50.

¹⁷⁵ Christelle Reggiani, *Éloquence du roman*, op. cit., p. 141.

¹⁷⁶ Éric Laurrent, *Renaissance italienne*, loc. cit., p. 89.

¹⁷⁷ Cette métaphore stéréotypée, initiée par Proust, se retrouve chez Gilles Deleuze, dans *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 142 : « *Lorsque la langue est si tendue* qu'elle se met à bégayer, ou à murmurer, balbutier..., *tout le langage atteint à la limite* qui en dessine le dehors et se confronte au silence. Quand la langue est ainsi tendue, le langage subit une pression qui le rend au silence. Le style – la langue étrangère dans la langue – est fait de ces deux opérations. (...) Le style est l'économie de la langue. Face à face, ou face à dos, faire bégayer la langue, et en même temps porter le langage à sa limite, à son dehors, à son silence. »

commerciale est donnée telle qu'elle), les discours directs de Victor sont dénués de tout hermétisme et se fondent au contraire sur des références sexuelles évidentes :

« En fait, comme tu vas pouvoir t'en rendre compte, c'est surtout une masseuse de couilles. » [...] « Hein, Sonia, ta spécialité, c'est les couilles, n'est-ce pas ? » [...] « Elle ne comprend pas un traître mot de français, à part "bonjour", "au revoir", "pipe" et "cinquante euros". »¹⁷⁸

La langue orale se donne à voir, de manière caricaturale, dans sa vulgarité et sa trivialité.

Le narrateur interne se tient à distance de cette langue récusée comme l'indique l'usage systématique des guillemets, signe de ponctuation peu utilisé dans l'ensemble de mon corpus mais qui matérialise ici distinctement cette distanciation. Pourtant, ces discours demeurent intégrés au discours du narrateur puisqu'il n'y a pas de retour à la ligne. Ce paradoxe des discours directs à la fois intégrés et rejetés annonce d'emblée ce qui fait l'objet de tout le roman, constitué comme une réflexion – politique – sur les pouvoirs de la langue qui favorise tour à tour l'intégration ou l'ostracisme. Pour le narrateur, il est question tout au long du roman d'accéder lui aussi à cette parole orale commune afin de retrouver une place aux yeux de la femme convoitée. Le roman relate donc la relation du narrateur à la « langue étrangère ». Il parle d'abord une langue littéraire étrangère au plus grand nombre et est donc exclu d'une communauté linguistique. Au fur et à mesure du texte, le narrateur apprend cette langue orale initialement désignée comme étrangère.

Renaissance italienne est donc bien le récit d'une renaissance à la communication. Cette renaissance est jalonnée de différentes étapes. À l'isolement initial du narrateur, hâve parce qu'ayant trop travaillé à l'écriture d'un roman et à des traductions, se substitue la communication sous forme de mots d'esprits avec Yalda. Le narrateur rapporte ces deux dialogues qu'il a avec Yalda Apanada. Le premier a lieu alors qu'il a fait brûler sa veste avec des bougies chauffe-plats à l'arrivée de Yalda Apanada à une soirée ; le substantif métaphorique « coup de foudre » s'enrichit alors de l'image du feu :

« Serait-ce ma venue qui vous embrase à ce point ? me demanda en souriant Yalda Apanada quand je la croisai dans le vestibule ; – Écoutez, lui retournerai-je avant de franchir le seuil, je dois bien vous avouer que présentement, c'est plutôt le ridicule qui me consume. »¹⁷⁹

La métaphore est filée à nouveau lors de la deuxième rencontre du narrateur avec Yalda Apanada quand celle-ci lui dit : « Dites donc, vous m'avez tout l'air d'être complètement

¹⁷⁸ Éric Laurent, *Renaissance italienne*, p. 23.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 31. Les guillemets sont de l'auteur.

épuisé. Décidément, quand je ne vous vois pas en feu, vous m'apparaissez éteint. »¹⁸⁰. Suit la construction avec celle-ci d'une

langue vernaculaire, d'autant plus incompréhensible à autrui que nous l'enrichissons en permanence de néologismes de fantaisie, tes « *caudaliser* » pour « faire la queue », « *gélater* » pour « manger une glace », « *muséerder* » pour « visiter un musée », le plus courant d'entre eux restant cependant « *buxtehudien* », terme qui nous servait à qualifier tout ce qui nous semblait ressortir au beau [...] par référence au nom du compositeur et organiste germano-danois Dietrich Buxtehude (1637-1707)¹⁸¹

Enfin succède à cette compréhension mutuelle et codée des phases d'incompréhension : « Yalda me salua d'une façon inaccoutumée (...) pour disparaître ensuite sans adresser un mot, fût-ce une formule de politesse, à quiconque, moi y compris »¹⁸². Finalement, c'est la langue ordinaire qui permettra de renouer le lien.

Au début du texte, le narrateur semble avoir perdu l'usage de cette langue courante et partagée qui permet l'intégration. Ainsi, pour rapporter les propos oraux dont il est le locuteur, il n'emploie pas le discours direct mais le discours indirect : « je lui appris que, parmi les milliers que la canicule qui sévissait en France avait faites, trois cents victimes n'avaient toujours pas été réclamées par leur famille à l'Institut médico-légal de Paris »¹⁸³, ou indirect libre « je lui décrivais mon métier de correcteur, recensant à sa demande les fautes les plus courantes que je rencontrais parmi les ouvrages que l'on me confiait »¹⁸⁴. Le discours direct est réservé aux mots d'esprit du narrateur qui perdraient de leur caractère spontané s'ils étaient rapportés indirectement :

« Vous êtes bien la première personne que je voie s'intéresser non au temps qu'il fera, mais au temps qu'il a fait, lui dis-je. – C'est une habitude idiote, je sais, concéda-t-elle. – Mais qui doit vous donner du répondant quand on vous parle de la pluie et du beau temps. »¹⁸⁵

Le discours direct est aussi utilisé dans des phrases marquées par l'intellectualisme, comme celle-ci, en réponse adressée à Yalda qui se demande ce « qui a bien pu la pousser dans le lit de cet abominable bouc », Jean-Denis Satirias :

« À moins, lui avais-je ensuite suggéré, qu'il n'ait simplement éveillé en vous toute cette haine de soi qu'il arrive à tout un chacun de

¹⁸⁰ Éric Laurent, *Renaissance italienne*, p. 51.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 84.

¹⁸² *Ibid.*, p. 113.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 83.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 76.

ressentir parfois et qui se traduit par un subit et irrésistible attrait pour l'avilissement. »¹⁸⁶

Les discours directs construisent l'image d'un locuteur distingué et singulier, que le narrateur décrit dans un paragraphe isolé, situé dans le premier tiers du roman, lorsqu'il arrive en Toscane dans la maison où se trouve Yalda et ses amis :

Si l'annonce de ma venue avait dans un premier temps suscité quelque intérêt parmi la maisonnée, les costumes de lin noir, les chemises de coton blanc et les chaussures de ville que je portais constamment m'attirèrent d'emblée une image d'individu guindé, de poseur, de snob, dont la façon soutenue et plutôt châtiée avec laquelle j'ai toujours eu coutume de m'exprimer ne viendrait nullement modifier les contours, le sérieux des propos que j'émettais en accentuant au contraire davantage le trait, que ne ferait qu'épaissir plus encore l'air détaché, voire consterné, avec lequel j'accueillis invariablement les facéties et farces dont la villa était le perpétuel théâtre. On finit très vite par me battre froid.¹⁸⁷

Ce passage montre bien que la langue est la cause de l'isolement du narrateur, qui prendra fin dans le dénouement quand il acceptera d'utiliser un parler courant.

Cependant, après avoir sélectionné et retranscrit au discours direct des paroles toujours inscrites dans la continuité de son texte écrit, le narrateur prononce une ultime parole directe très prosaïque. Son désir pour Yalda étant devenu insupportable, il le lui avoue, après que la jeune femme lui a proposé de trinquer à leur amitié :

« eh bien, vois-tu, il faudrait pour cela que nos rapports soient parfaitement désintéressés. Or, ils se trouvent qu'ils ne le sont pas. Et cela, repris-je après avoir marqué une pause, pour la simple et unique raison que j'ai envie de toi. »¹⁸⁸

Dans ce discours direct, les articulations logiques (« pour cela », « or », « et cela ») masquent mal la maladresse de la déclaration (« eh bien » marque l'hésitation tandis que « vois-tu » est une locution verbale qui vise seulement à asseoir la parole du locuteur), et le discours sophistiqué construit jusque-là par le narrateur s'écroule, puisque c'est cette langue « étrangère », cette langue orale ordinaire, qu'il se met à parler. Or, c'est à ce moment-là aussi qu'il va consommer son amour pour Yalda : la langue commune devient donc le préambule nécessaire à une autre communication, charnelle cette fois-ci. De fait, la langue orale triviale est *in extremis* désignée par le narrateur comme un objet de communication utile et efficace, et l'ensemble de la construction langagière qui « sentait la poudre de riz, les perruques à

¹⁸⁶ Éric Laurent, *Renaissance italienne*, p. 99.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 151.

boudins et les chemises à jabot »¹⁸⁹, à l'image du vouvoiement initial des protagonistes, s'efface pour laisser place à une forme de modernité linguistique. N'étant plus en mesure d'« écrire oralement »¹⁹⁰, le narrateur « parle oralement » et écrit cette oralité, cédant à la tendance de la littérature actuelle du *devenir discours*.

3) La réticence au devenir-discours manifesté dans le redevenir-écriture d'une langue littéraire manifeste

C'est donc, tout au long du roman, une langue littéraire qui est recherchée, bien que finalement désignée comme obsolète, ou du moins incapable de dire l'essentiel. Malgré la pirouette finale et l'apparition du discours direct trivial du narrateur, la construction d'une langue littéraire n'apparaît pas vaine et il est possible d'en dégager plusieurs interprétations.

Tout d'abord, le roman se définit avant tout comme un *redevenir-écriture* dans le *devenir-discours*. Le projet romanesque d'Éric Laurent est complexe : il ne s'agit pas tant de faire apparaître un état antérieur et rêvé de la langue écrite que de montrer le contraste entre la parodie de langue classique et les discours oraux contemporains. Le roman résiste à *devenir discours*. Pourtant, les occurrences du verbe « dire » sont nombreuses, dans les incises « disais-je »¹⁹¹ qui relancent le discours ou dans la locution adverbiale « autrement dit », souvent prise dans un sens littéral :

je ne l'avais pas emportée avec moi en partant, mais l'avais laissée là
– autrement dit, pour jouer sur deux acceptions distinctes de ce verbe
(à savoir « négliger de prendre » et « cesser de penser »), comme si je
l'avais oubliée à Paris, au lieu que de l'avoir oubliée à Florence, ainsi
que je me l'étais naïvement figuré.¹⁹²

ou les infinitives « pour ne pas dire »¹⁹³. En réalité, les multiples occurrences du verbe « dire » et les commentaires métadiscursifs rappellent sans cesse la présence du locuteur dans son discours et signalent le paradoxe d'un discours oral qui se présente comme un discours écrit.

De plus, la langue créée dans le roman ne paraît pas vaine, même si le narrateur finit par s'exprimer dans une langue de l'oralité. En effet, la création d'une langue littéraire, bien qu'outrée, constitue une démarche de résistance dans un monde littéraire marqué par

¹⁸⁹ Éric Laurent, *Renaissance italienne*, p. 76.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹⁹¹ *Ibid.* Voir par exemple p. 12.

¹⁹² *Idem.* Le narrateur parle de sa douleur.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 22.

l'influence des travaux de Valère Novarina, par exemple, qui tenait en 1973 une « sorte de journal de démolition de la langue française », publié en 1998 sous le titre *Le Drame de la langue française*. Face à ces tentatives avant-gardistes qui ont inspiré plus récemment les textes d'Olivier Cadiot, par exemple, on distingue, au tournant du siècle, la volonté de maintenir une langue littéraire, quitte à ce qu'elle soit, comme chez Éric Laurent, proche d'une caricature des belles-lettres.

Cependant, cette notion de « langue littéraire » apparaît problématique comme l'a montré Gilles Siouffi dans un article intitulé « La “langue littéraire” au tournant du siècle : d'une paradoxale survie ». Ici, Gilles Siouffi revient sur une notion sous-tendue par une « représentation de la *littérature* comme pratique et comme champ » :

Il est significatif qu'en France, la notion de « langue littéraire » soit étroitement associée au XIX^e siècle, moment de l'effondrement du grand système poético-rhétorique sur lequel l'époque classique avait vécu (la popularisation de l'adjectif *littéraire*, elle, date du XVIII^e siècle, comme dans l'expression *monde littéraire* pour qualifier l'univers du livre). L'expression « langue littéraire », définie comme celle « qui convient à la littérature, [qui] convient à ses exigences esthétiques », apparaît en 1831, d'après le *Dictionnaire culturel* dirigé par Alain Rey (2005). Auparavant, l'adjectif *littéraire*, courant, est jugé comme s'appliquant à la littérature définie comme activité sociale. Le syntagme « langue littéraire », introuvable avant le XIX^e siècle, est bien évidemment un sous-produit de cet infléchissement.¹⁹⁴

Pour Gilles Siouffi, « niveau de langue habituellement employé dans les textes littéraires » peut-être une première définition de la langue littéraire.

Cette définition, proposée en guise de point de départ à la réflexion, convient pourtant fort mal au texte d'Éric Laurent qui se place sciemment et ironiquement très au-dessus du « niveau de langue habituellement employé dans les textes littéraires ». Pour définir le caractère littéraire de la langue d'Éric Laurent, il faut adopter une autre définition. Tout d'abord, nous pouvons considérer que, chez lui, la langue est « littéraire » au sens qu'octroie le xvii^e siècle à cet adjectif : elle renvoie à une activité sociale. La création d'une langue littéraire souligne la dimension sociale et politique de la littérature. Parler comme on écrit, par exemple, revient à se distinguer dans le jeu social. Or, j'ai montré plus haut comment la langue d'Éric Laurent est à la fois discriminatoire ou intégrante. Deuxièmement, nous pouvons considérer que la langue est littéraire, non parce qu'elle serait une langue artiste

¹⁹⁴ Gilles Siouffi, « La “langue littéraire” au tournant du siècle : d'une paradoxale survie », dans Cécile Narjoux (dir.), *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, op. cit., p. 35-49, ici p. 38.

réfractaire au système rhétorique, mais parce qu'elle réhabilite ce système quand la littérature contemporaine le détruit. Par cette distinction, la langue devient littéraire, même si la réhabilitation du système rhétorique comprend une dimension ironique : les phrases, par exemple, loin de répondre au canon de la période, ressemblent plutôt à d'immenses boursouflures. En somme, la langue d'Éric Laurent apparaît immédiatement « littéraire » ; c'est sans doute ce qui la rend de prime abord hermétique.

Mais précisons encore comment Gilles Siouffi définit la notion de langue littéraire, qu'il pense selon trois oppositions majeures :

1. La langue littéraire conçue comme niveau élevé opposé à la langue familière, voire argotique.
2. La langue littéraire conçue comme langue d'écrit opposée à la langue parlée.
3. La langue littéraire conçue comme reliée au système des arts et opposée à d'autres langues spécialisées, comme les langues scientifique, technique, commerciale, didactique, etc.¹⁹⁵

Selon ces trois conceptions de la langue littéraire, on voit mieux comment la langue d'Éric Laurent peut être définie. Tout d'abord, le discours du narrateur s'élabore dans une langue élevée qui contraste avec la langue familière des autres protagonistes. En outre, la langue est littéraire parce qu'elle est reliée aux autres arts et notamment à la peinture de la Renaissance italienne. De plus, elle tient à distance les langues spécialisées qui ont pourtant fait leur apparition, très largement, dans la littérature contemporaine (on peut penser par exemple au vocabulaire propre à l'architecture des ouvrages d'art utilisé par Maylis de Kerangal dans *Naissance d'un pont*). Cependant, la deuxième définition donnée par G. Siouffi ne s'applique pas puisque nous avons dit que le narrateur « écrit comme il parle », et parle donc « comme dans un livre ». L'opposition oral/écrit n'est donc plus adaptée. Le narrateur parle la littérature, quand, ailleurs, la littérature parle l'oralité. La distinction des deux champs se brouille dans la littérature contemporaine.

Finalement, cette langue qui fait la démonstration artificielle de sa littérarité constitue une transgression par rapport à de nombreux textes contemporains qui font de l'oral le formant de l'écriture. Ici, le refus de l'oralité et la reconstruction outrée d'une langue classique rêvée, construisent une langue paradoxalement innovante.

¹⁹⁵ Gilles Siouffi, « La “langue littéraire” au tournant du siècle : d'une paradoxale survie », *art. cit.*, p. 38-39.

Portée politique des textes hermétiques

Au terme de ce décryptage des textes d'Éric Chevillard et d'Éric Laurent, on comprend que l'opacité de leur écriture organise un discours qui aspire malgré tout à être entendu, c'est-à-dire à être interprété par un lecteur. Les procédés stylistiques de l'opacification (rupture syntaxique, aposiopèse, ellipse, syntaxe complexe, recours à l'archaïsme,...*etc.*) contribuent donc à développer une forme aporétique de discours non seulement littéraire mais aussi politique.

Par la portée politique des textes qui revendiquent leur hermétisme, Éric Chevillard et Éric Laurent ne se contentent pas de la « disjonction du discours littéraire et de l'éloquence publique » dont « Beckett a donné, dans "La Fin", une formulation radicale » :

Depuis quelque temps déjà un bruit m'écorchait. Je n'en cherchais pas la cause, car je me disais, Il va s'arrêter. Mais comme il ne s'arrêtait pas je fus bien obligé d'en chercher la cause. C'était un homme monté sur le toit d'une voiture automobile, en train de haranguer les passants. Du moins c'est comme cela que je comprenais la chose. Il gueulait si fort que des bribes de son discours arrivaient jusqu'à moi. Union... frères... Marx... capital... bifteck...amour. Je n'y comprenais rien. La voiture était arrêtée contre le trottoir, devant moi, je voyais l'orateur de dos. Tout d'un coup il se retourna et me mit en cause. [...] mais parle donc, espèce d'immolé ! hurle l'orateur. Puis je m'en allai, quoi qu'il fit encore jour. (...) Cela devait être un fanatique religieux, je ne trouvais pas d'autre explication. Il s'était peut-être échappé du cabanon. Il avait une bonne tête, un peu rougeaude.¹⁹⁶

Le narrateur de Beckett reste muet face à la harangue engagée. Se dessine alors, selon Christelle Reggiani, la fin de l'éloquence littéraire et le début d'une énonciation muette, « exact envers de la profération oratoire ».

Éric Chevillard et Éric Laurent s'emparent chacun différemment de cette disjonction de l'éloquence publique et de la voix littéraire. Pour Éric Chevillard, il s'agit toujours de tenir un « discours qui soit, d'une manière ou d'une autre, efficace – c'est-à-dire [que ce discours manifeste] un désir malgré tout rhétorique, même si l'éloquence littéraire ne peut que demeurer enclose dans l' "altérité" muette du livre. »¹⁹⁷ Prenant acte du silence du narrateur beckettien, Éric Chevillard revendique dans les balbutiements d'une écriture idiote l'occupation de ce silence et, coûte que coûte, le narrateur proclame dans l'espace du livre un ordre, ou un désordre, nouveau. Éric Laurent, quant à lui, ne semble plus, de prime abord, rechercher l'éloquence. En témoigne la légèreté de son propos (les narrateurs d'Éric Laurent

¹⁹⁶ Samuel Beckett, « La Fin », *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 111-112. Cité par Christelle Reggiani, *Éloquence du roman*, op. cit., p. 200.

¹⁹⁷ Christelle Reggiani, *Éloquence du roman*, op. cit., p. 201.

sont occupés à faire le récit de *flirts* sans lendemain). Pourtant, il propose, sous le couvert de l'opacité d'une phrase apériodique, un discours qui ressuscite la littérature donnée pour morte dans « La Fin » de Beckett. En effet, radicaliser la littérarité dans un redevenir-écriture et afficher un style témoin de l'idée même de style littéraire, c'est affirmer qu'un discours littéraire est encore possible, renouant *in fine* avec la portée éloquente et délibérative de la littérature.

Éric Chevillard et Éric Laurent renouvellent donc la tradition Minuit d'un engagement qui refuse la harangue pour se manifester dans une éloquence oblique. Pour Anne Simonin, cette forme oblique de l'engagement littéraire est constitutive de l'histoire des Éditions de Minuit. Dans les années 1950, Sartre et les nouveaux romanciers s'étaient affrontés violemment sur la question de l'engagement¹⁹⁸, Sartre reprochant aux Nouveaux Romanciers, en 1947, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, de ne pas traiter des sujets historiques et politiques, quand pour lui,

il s'agit de savoir de quoi l'on veut écrire : des papillons ou de la condition des Juifs. Et quand on le sait, il reste à décider comment on en écrira. Souvent les deux choix ne font qu'un, mais jamais, chez les bons auteurs, le second ne précède le premier.¹⁹⁹

À l'exact opposé des enjeux de la littérature définis par Sartre se tiennent donc les Nouveaux Romanciers qui revendiquent que « par sa forme, toute littérature fonctionne politiquement »²⁰⁰. Héritiers de cette pensée, Éric Laurent, par le biais d'un discours amoureux assimilable aux papillons épinglés par Sartre, ne crée pas une « littérature sans histoire »²⁰¹ mais renouvelle une nouvelle forme d'éloquence oblique, tandis qu'Éric Chevillard cherche des formes nouvelles à l'éloquence littéraire et politique. L'hermétisme, par l'effort interprétatif qu'il impose au lecteur, est une nouvelle manière de s'adresser à lui et de tenter de le persuader.

Face à cette littérature de l'éloquence oblique, les romans de Marie NDiaye, récusant tout hermétisme, se fondent sur un pacte tout autre. Marie NDiaye, dans *Rosie Carpe*, use d'un mode de focalisation qui lui permet de pénétrer les pensées les plus intimes et souvent

¹⁹⁸ Pour faire le point sur cette question, se reporter à Christian Milat « Sartre et Robbe-Grillet, ou les chemins de l'écriture », *Revue d'histoire littéraire de la France* 1/2002 (Vol. 102), p. 83-96. URL : www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2002-1-page-83.htm.

¹⁹⁹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Gallimard, Folio Essais, 2000, p. 31.

²⁰⁰ Alain Robbe-Grillet, répondant aux questions de Pierre Fisson, « Moi, Robbe-Grillet », *Le Figaro littéraire*, n° 879, 23/02/63, p. 3. Cité par Christian Milat, « Sartre et Robbe-Grillet, ou les chemins de l'écriture », art. cit.

²⁰¹ Tel est le titre de l'ouvrage de Nelly Wolf sur le Nouveau Roman : *Une Littérature sans histoire : essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.

les plus dérangeantes de ses personnages, ces « pensées harcelantes qui ne les laissent jamais en repos ». Or, les lecteurs ne sont pas non plus laissés en repos, mais entraînés dans une « littérature de l'empathie »²⁰² définie par Dominique Rabaté en ces termes :

[N]ous sommes en tant que sujets, capables d'imaginer ce que pense autrui, qui fait que nous pouvons nous projeter imaginativement dans l'intimité d'un autre sujet à qui nous reconnaissons un monde intérieur. Cette capacité, sur laquelle repose essentiellement la littérature, s'appelle l'empathie. C'est elle que mobilise l'écrivain qui réussit à inventer des situations ou des fables qui nous transportent aux limites de notre Moi, à la fois parce que, comme créateur, il se met à l'intérieur des personnages qui deviennent son point de vue sur le monde, et aussi parce que le lecteur est, à son tour, appelé à partager cette autre vision.²⁰³

Or, la manière dont le lecteur est appelé à « partager cette autre vision » pose selon moi la question du rapport de l'énonciation à l'obscénité.

III. Quelle énonciation pour dire l'impensable ? Les choix énonciatifs de Marie NDiaye et Anne Godard

Dans le roman *Rosie Carpe*²⁰⁴, Marie NDiaye fait le choix d'un narrateur externe à l'histoire. Grâce à une focalisation interne à Rosie Carpe puis au personnage de Lagrand, le lecteur est invité à plonger dans les pensées sombres de ces deux personnages. Dans *L'Inconsolable*²⁰⁵, le narrateur utilise la deuxième personne du singulier pour s'adresser à une mère effondrée après la mort de son enfant. Anne Godard joue alors d'un effet de distanciation qui n'aurait pas été possible par l'usage de la première personne. Le « tu » permet d'écarter le texte de l'autofiction, genre dans lequel le récit de la perte d'un enfant est devenu un poncif.

Chez Marie NDiaye, par une focalisation omnisciente, le récit transgressif livre les pensées insupportables des personnages. Chez Anne Godard, le « tu » autorise à écrire un chagrin éternel et en cela inadmissible. Dans les deux cas, c'est la question de l'écriture de cet inadmissible qui est posée. Comment l'énonciation peut-elle être le support de l'expression de

²⁰² L'expression est de Dominique Rabaté.

²⁰³ Dominique Rabaté, « Qui peut l'entendre ? Qui peut savoir ? », dans Andrew Asibong et Shirley Jordan (dir.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, *Revue des sciences humaines*, n° 293, Lille, Septentrion, janvier 2009, p. 93-100, ici p. 93-94.

²⁰⁴ Marie NDiaye, *Rosie Carpe* [2001], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2009.

²⁰⁵ Anne Godard, *L'Inconsolable*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

l'insupportable ? Alors que Marie NDiaye développe une écriture obscène qui ne ménage pas le lecteur et accentue l'obscénité, il semble que l'énonciation choisie par Anne Godard permette de rendre supportable ce qui ne l'est pas. Je voudrais donc rendre compte ici de deux partis pris énonciatifs antagonistes.

A. L'énonciation obscène du « voir-à-travers » dans *Rosie Carpe* de Marie NDiaye

La langue littéraire de Marie NDiaye, loin d'être classique, fait naître chez le lecteur une sensation de malaise. Dès l'*incipit* de *Rosie Carpe*, le lecteur pourrait trouver obscène le portrait de l'enfant, dressé, par le biais d'une focalisation interne, du point de vue d'une mère honteuse.

Qu'allait penser Lazare, se demanda-t-elle, lorsqu'il arriverait enfin et découvrirait cet enfant maigre et pâle, aux jambes si blanches, si osseuses, sous le large short colonial qu'elle lui avait acheté et qui lui semblait maintenant, à elle (kaki et bardé de nombreuses poches à soufflets), parmi les tenues bariolées, austères et vieillots. Son frère Lazare verrait un petit monsieur de six ans démodé et fragile, qui, dans son short et son polo, n'avait rien de la vivacité internationale, de l'espèce d'enjouement démocratique qui faisaient bondir et sauter entre les sièges, malgré la fatigue, les autres enfants, se dit Rosie. Lazare remarquerait tout de suite que Titi n'était ni gai ni pétulant ni léger, qu'il n'avait pas de mots charmants ni de sourires malins et que, comme par un fait exprès, ses sandales marrons, ses socquettes blanches, en attestaient.²⁰⁶

Le roman à la troisième personne, par les jeux de focalisation interne, pénètre les pensées inadmissibles des personnages. Le lecteur, à lire ce passage, se dit qu'il pourrait être épargné. Du point de vue de la mère (« se demanda-t-elle », « se dit Rosie »), l'enfant ne répond pas au canon esthétique de l'enfance bien portante et heureuse. Dans la dernière phrase du passage, le portrait de Titi est construit en négatif grâce à l'énumération de ce que l'enfant n'est pas : « ni...ni ». C'est un regard impitoyable que la mère jette sur son enfant. À lire de tels passages, on comprend que la transgression est inscrite au cœur du projet esthétique de Marie NDiaye. Une tension fondamentale se fait sentir dans une écriture qui cherche à dire l'impensable. Mais comment faire admettre aux lecteurs une approche clinique de l'ambivalence des sentiments maternels ? Quels effets textuels peuvent rendre supportables et lisibles un propos aussi transgressif sur la maternité ?

²⁰⁶ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, p. 10.

1) « [E]ntendre et retranscrire le monologue intérieur de Rosie, tourné vers [sa] douleur. Et le communiquer au lecteur (...) »²⁰⁷

Pour tenter de répondre à ces questions, je proposerai l'étude stylistique d'un passage choisi par Dominique Rabaté dans son ouvrage sur Marie NDiaye :

Un avion rugit derrière la colline. Plus bas, un bœuf lança son râle, et c'était, se dit Rosie, comme si les bœufs n'avaient jamais cessé de hurler, comme s'ils ne devaient jamais cesser de hurler, car dès lors qu'ils commençaient on était incapable de se rappeler qu'il y avait eu un moment pendant lequel ils s'étaient tus. Si bien que la supplication des bœufs étaient ici la matière même du silence, pensa Rosie, froide et raide et trempée, et se disant encore : Titi mugit comme les bœufs mais on ne l'entend pas, moi seule l'entends meugler et meugler de crainte intarissablement, mais qui peut l'entendre, qui peut savoir que cette lamentation est la substance de ses journées ?²⁰⁸

Ce passage est intéressant parce que le narrateur y retranscrit le « chaos de conscience »²⁰⁹ ou la « conscience débordée »²¹⁰ de Rosie. À ce moment de la narration, l'écriture s'éloigne des préceptes classiques et notamment de celui de la clarté.

Les figures de la répétition qui rythment le passage inscrivent l'étrangeté au cœur même de la langue. Le polyptote qui porte sur le verbe « cesser », d'abord conjugué au plus-que-parfait (« n'avaient cessé »), puis repris à l'infinitif après l'auxiliaire modal « devoir » (« ils ne devaient jamais cesser de hurler ») construit une temporalité éternelle. Le plus-que-parfait, employé dans le système hypothétique introduit par « comme si », exprime l'irréel du passé tandis que l'auxiliaire modal « devoir » exprime la forte probabilité des hurlements des bœufs à venir. Le polyptote fait donc apparaître à deux reprises la modalité de l'hypothèse et les pensées de Rosie s'offrent comme des spéculations délirantes, des « pensées paniques », écrit Dominique Rabaté.

Loin de toute perspective rationnelle, le temps de la douleur des bœufs semble se figer²¹¹ : l'adverbe « jamais » et la comparaison « comme si » inscrivent les hurlements dans une durée illimitée. La répétition de la négation « ne...jamais » renforce l'impression d'un temps éternellement marqué du hurlement. Cette construction d'un temps suspendu dans les cris de douleur des bêtes donne lieu à une aporie qui renforce l'étrangeté : l'éternité des

²⁰⁷ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, Paris, Cultures France éditions/Textuel, 2008, p. 117.

²⁰⁸ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, p. 34-35.

²⁰⁹ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye, op.cit.*, p. 64.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 57.

²¹¹ Le motif obsessionnel des cris des bœufs dans *Rosie Carpe* évoque les cris de la mendiante dans les œuvres du *Cycle indien* de Marguerite Duras.

hurlements devient le silence lui-même. Ce phénomène est annoncé par le connecteur logique « si bien que » placé en tête de phrase. Malgré la construction apparemment logique, les pensées de Rosie sont en proie à un dérèglement qui conduit le personnage à comparer son enfant aux boeufs : « Titi mugit comme les bœufs ».

La fin du texte se structure autour de ce lien fait entre la souffrance de Titi et celle des bovins. Le sujet « Titi », qui désigne l'enfant, est associé à un verbe désignant spécifiquement la plainte bovine. La répétition du verbe onomatopéique « meugler », dans la reduplication « meugler et meugler de crainte intarissablement », marque l'anormalité de ce meuglement infantin. Les deux infinitifs, reliés par la conjonction de coordination « et », font entendre l'aspect traînant et ininterrompu du hurlement par la triple répétition du son [e] et la répétition du [m]. Le polyptote final qui porte sur le verbe « entendre » (entend, entends, entendre) souligne le caractère indéchiffrable du cri animal de l'enfant, que seule Rosie peut interpréter. L'enfant n'est plus celui qui parle mais celui qui est réduit à un cri de souffrance inaudible. Le cri est étouffé comme l'indique le passage du pronom impersonnel « on » qui représente une foule anonyme et sourde (notons ici la négation qui porte sur l'action d'entendre), au « moi » de la mère qui entend et comprend puisqu'elle est en mesure d'interpréter et de conférer un sens au meuglement, puis au pronom interrogatif « qui » désignant des référents aux identités inconnues. Le pronom « moi » qui désigne la mère, Rosie, est donc isolé au milieu de deux ensembles d'individus sans identité et sourds. Cet isolement est rendu explicite par l'usage de l'adverbe « seule » qui juxte le pronom « moi ». La situation de la mère est si insoutenable que Rosie sera tentée à deux reprises, dans le roman, de laisser mourir Titi.

Si personne ne peut entendre la plainte de Titi, sinon sa mère interdite et glacée d'anxiété, le narrateur invisible de *Rosie Carpe* peut, lui, entendre et retranscrire le monologue intérieur de Rosie, tourné vers cette douleur. Et le communiquer au lecteur, qui en partagera en silence la violence et le bouleversement.²¹²

Faire entendre ce monologue intérieur d'une mère éperdue n'est possible qu'en mimant la confusion des pensées maternelles par la multiplication des figures de répétition et par une énonciation aux références non explicites (on, qui), au détriment de toute forme d'analyse. Les incises qui contiennent deux fois le verbe pronominal « se dire » et le verbe « penser » (« se dit », « pensa Rosie », « et se disant encore ») témoignent aussi de cette plongée dans les pensées confuses de Rosie. Le narrateur ne prend plus de distance par rapport à un personnage dont il n'ordonne plus les pensées.

²¹² Dominique Rabaté, *Marie NDiaye, op.cit.*, p. 61.

Selon Dominique Rabaté, le narrateur est en proie à une totale empathie face à un personnage traversé de « n'importe quoi ». L'empathie,

ce lien [qui] repose sur une relation primordiale : celle qui fait que nous sommes, en tant que sujets, capables d'imaginer ce que pense autrui, celle qui fait que nous pouvons nous projeter imaginativement dans l'intimité d'un autre sujet auquel nous reconnaissons un monde intérieur²¹³

serait le fait d'une écriture qui « reste en retrait, ménageant le jeu entre immersion complète et distanciation ironique ou critique. »²¹⁴

Mais existe-t-il vraiment chez Marie NDiaye une « distanciation ironique ou critique » ? Certes, le recours à des éléments fantastiques constitue une forme possible de cette distanciation. Mais, lorsque le narrateur s'immerge dans les pensées de Rosie (partie I et II du roman) ou dans celles de Lagrand (parties III et IV), l'écriture déraile, colle à son objet et ne reste à mon sens plus en retrait. Dès lors, comment caractériser cette écriture qui rend compte du désordre de la sensation ? Est-elle, comme le propose Dominique Rabaté, une écriture de l'empathie « développée jusqu'à sa limite »²¹⁵ ? Ou peut-on aller jusqu'à parler d'une écriture de l'obscénité qui révèle « ce qui devrait être caché »²¹⁶ ?

2) Une écriture de l'empathie ou de l'obscénité ?

Précisons tout d'abord que cette langue qui explore le désordre de la pensée et l'affolement des sensations évoque bien sûr quelques fameux écrivains Minuit, Sarraute par exemple qui, par « les retours correctifs sur les propos émis, les formulations multiples d'une même réalité rapprochent [sa] prose du style « Minuit » de Beckett et Simon »²¹⁷, et Duras aussi. Mais, bien sûr, Marie NDiaye a transformé ces écritures parfois qualifiées de « phénoménologiques ». Chez elle, le narrateur externe et non identifié s'introduit dans des pensées violentes, taboues et transgressives. Pour Dominique Rabaté, l'écrivain, attribuant de tels pouvoirs au narrateur, excite l'empathie du lecteur « pour des vies qui sortent des rails » :

Contre l'anéantissement des vies médiocres, il [l'écrivain] doit conjurer la disparition, collecter les traces, ranimer les silhouettes fantomatiques. Il doit garder une force de vie contre le caractère

²¹³ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, *op.cit.*, p. 55.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 64.

²¹⁵ Dominique Rabaté, « Qui peut l'entendre ? Qui peut savoir ? », art. cit., p. 94.

²¹⁶ Alain Rey (dir.), *Le Robert historique de la langue française* [1992], Paris, Le Robert, 1998. Article « obscène ».

²¹⁷ Gilles Philippe, « La Langue littéraire, le phénomène et la pensée », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire*, *op. cit.*, p. 91-119, ici p. 118.

mortifère de toutes les formes d'élimination et de désindividuation.
[...] Dans le système coercitif du social, il doit redonner du jeu. [...]

Ceci peut se faire en alimentant notre désir romanesque d'évasion, en excitant notre empathie pour les vies qui sortent des rails.²¹⁸

Ursula Bähler, évoquant le « texte lazaréen »²¹⁹ que serait *Rosie Carpe*, rejoint les positions de D. Rabaté. Pourtant, d'où vient cette tenace impression de lecture qui situe cette écriture à la lisière du supportable ? C'est ce que je voudrais expliquer maintenant en faisant un détour par le texte *Écorces* de Georges Didi-Huberman.

3) *Écorces* de Georges Didi-Huberman : « C'est inimaginable, donc je dois l'imaginer malgré tout. »²²⁰

Afin de mieux comprendre en quoi le roman de Marie NDiaye relève d'une forme d'obscénité, j'ai fait un détour par le texte de Georges Didi-Huberman, *Écorces*, qui, bien qu'évoquant l'extermination juive, est paradoxalement plus supportable que *Rosie Carpe*. Cela s'explique sans doute parce que le texte, à mesure qu'il commente cet événement tragique, en questionne la possibilité même. Georges Didi-Huberman, tout au long de ce livre – et plus généralement de son œuvre –, cherche à comprendre la « valeur bouleversante pour notre pensée même »²²¹ des quatre photographies, prises non sans danger par un *Sonderkommando*, de l'extermination finale à Birkenau. Pour Georges Didi-Huberman, ces photographies oscillent entre visible et in-visible, représentable et obscène, comme d'ailleurs l'ensemble du musée qu'est devenu le site d'Auschwitz. Au lieu de se centrer sur l'obscénité

²¹⁸ Dominique Rabaté, « Figures de la disparition dans le roman contemporain », dans Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 67-75, ici p. 74.

²¹⁹ Ursula Bähler, « Retour à l'homme, Marie NDiaye et Pascale Kramer », dans Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques*, op. cit., p. 293-310.

Ursula Bähler rejoint Dominique Rabaté dans ses analyses de *Rosie Carpe*. Elle définit ainsi ce qu'est un texte lazaréen : « Dans ce sens, *Rosie Carpe* est peut-être bien un texte lazaréen, dans lequel se manifesterait une inquiétude spirituelle non pas post-concentrationnaire mais post-moderne, un texte appartenant, à sa façon, à cette « littérature de miséricorde » appelée de ses vœux par Jean Cayrol à la fin des années 1940. Le récit christique n'y est certes pas présenté sous forme d'un « métarécit de légitimation » (Lyotard), loin de là, mais sous celle de fragments de discours à partir desquels la possibilité de l'émergence d'un nouveau discours devient, au moins, pensable. » (p. 301) et conclut : « Les deux auteurs [Marie NDiaye et Pascale Kramer], cependant, nous parlent de l'essentiel, de ce qui touche le plus profondément à l'homme et à son identité, loin de toute anecdote et loin, également, de tout moralisme, ce qui ne fait que mettre en évidence la dimension éthique de leurs créations, où la notion de compassion, notamment, tient une place essentielle, au niveau des personnages, certes, mais également et surtout au niveau des lecteurs. De ce point de vue, elles effectuent bien un « retour à des normes romanesques », tant il est vrai que la littérature est liée, depuis toujours, à la pitié. » (p. 310).

²²⁰ Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 30.

²²¹ *Ibid.*, p. 46.

primordiale de l'événement lui-même, Georges Didi-Huberman détourne donc son propos pour commenter l'indécence du musée aujourd'hui installé sur le camp.

Pour donner à voir l'obscénité d'un tel musée (et celle de l'extermination, avant tout), Georges Didi-Huberman relate ce fait :

Les « conservateurs » de ce bien paradoxal « musée d'État » se sont d'ailleurs heurtés à une difficulté inattendue et difficilement gérable ; dans la zone qui entoure les crématoires IV et V, à l'orée du bois de bouleaux, la terre elle-même fait constamment ressurgir les traces des massacres de masse. Le lessivage des pluies, en particulier, a fait remonter d'innombrables esquilles et fragments d'os à la surface du sol, en sorte que les responsables du site se sont vus obligés de mettre de la terre pour recouvrir cette surface qui reçoit encore la sollicitation du fond, qui vit encore du grand travail de la mort.²²²

C'est par une esthétique de l'empreinte et de la poussière, de la trace, autrement dit par la métaphorisation, que Georges Didi-Huberman voudrait rendre imaginable l'inimaginable. Voici comment il décrit son arrivée sur le site de Birkenau, et la tension ressentie entre ce qui ne peut être vu, et ce qui doit malgré tout être rendu visible par l'art :

J'ai donc passé la porte de ce qui fut l'enfer autrefois et de ce qui était, ce dimanche matin, si calme et silencieux. Je suis monté au mirador principal. J'ai photographié la fenêtre qui donne sur la rampe de sélection. Mon ami Henri, qui m'accompagnait [...], me dit m'avoir entendu dire : « C'est unimaginable ». Je l'ai dit, bien sûr, je l'ai dit comme tout le monde. Mais si je dois continuer d'écrire, de regarder, de cadrer, de photographier, de monter mes images et de penser tout cela, c'est précisément pour rendre une telle phrase incomplète. Il faudrait plutôt dire : « C'est imaginable, donc je dois l'imaginer malgré tout. » Pour en figurer quelque chose au moins, au minimum de ce que nous pouvons en savoir.²²³

Pour rendre imaginable ce qui ne l'est pas *a priori*, Georges Didi-Huberman, dans ce livre qui associe méditation textuelle et photographies, explore l'image des écorces de bouleau comme une trace du temps. Il se détourne alors de l'insupportable et, par le détail des écorces d'arbre – Birkenau est entouré d'une forêt de bouleaux, *Birken*, en polonais, qui donne son nom au site de Birkenau –, il s'ingénie à rendre implicitement imaginable l'anéantissement de masse :

Trois lambeaux [d'écorce] dont la surface est grise, presque blanche. Âgée, déjà. Caractéristique du bouleau. Elle s'effiloche en volutes, comme les restes d'un livre brûlé. Sur l'autre face, elle est encore – à l'heure où j'écris – rose comme une chair. Elle adhérerait si bien au tronc. Elle a résisté à la morsure de mes ongles. Les arbres aussi tiennent à leur peau. J' imagine que, le temps passant, ces trois lambeaux d'écorce seront gris, presque blancs, des deux côtés. Les conserverai-je, les rangerai-je, les oublierai-je ? Et si oui, dans quelle

²²² Georges Didi-Huberman, *Écorces*, p. 62.

²²³ *Ibid.*, p. 30.

enveloppe de ma correspondance ? Dans quel rayonnage de ma bibliothèque ? Que pensera mon enfant lorsqu'il tombera, moi mort, sur ces résidus ?²²⁴

L'écrivain, ici, « est celui qui prend garde de jeter son œil sur le monde et d'en prélever la dépouille »²²⁵.

Georges Didi-Huberman cherche non à rendre supportable ce qui ne l'est pas, mais, dans une lettre non adressée écrite à la première personne, voudrait faire *affleurer* l'impensable sans montrer le monstrueux. L'ouvrage propose une vision au travers de photos, et une réflexion, par l'entremise du texte :

Réfléchir, tout comme son équivalent dans le champ du visuel, regarder, c'est opérer une torsion, un fléchissement de la pensée, manifester une hésitation, un arrêt, revenir en arrière, se retourner sur soi-même pour penser quelque chose qui n'avait pas encore été pensé.²²⁶

Le double mouvement réflexif du regard et de la réflexion est constitutif d'une esthétique de retenue et de détours, s'attachant à éviter la sidération du lecteur/observateur.

4) Rosie Carpe de Marie NDiaye : comment susciter l'effroi ?

Il en va tout autrement chez Marie NDiaye qui cherche, me semble-t-il, à susciter l'effroi des lecteurs par la création d'un personnage de mère qui, comme une créature mythologique – elle n'est pas sans évoquer Médée – ou tragique, relève de l'épouvantable. Rosie Carpe ne semble avoir rien d'humain. Elle est d'ailleurs le seul personnage féminin qui n'est pas seulement associé à la couleur jaune²²⁷, mais aussi à la couleur rouge. Elle affirme une présence faite de rouge contre le jaune criard des robes de Madame Carpe, sa mère, de la deuxième Rose-Marie Carpe, sa demi-sœur, et de la mère de Lagrand qui, vêtue elle-aussi d'une robe jaune, a abandonné son fils avant de sombrer dans la folie. Le rouge, au contraire, symbolise le personnage de Rosie Carpe. C'est la couleur du sacrifice que voudrait commettre cette dernière sur le personnage de son fils, Titi, son « agneau ». L'association de Rosie et du sang sacrificiel confirmerait la lecture de l'œuvre par Christine Jérusalem, qui y perçoit une exemplification de la philosophie de Jean-Luc Nancy :

Le sang qui coule de nos plaies coule affreusement, et seulement affreusement, comme s'est écoulé et dissous goutte à goutte l'Esprit

²²⁴ Georges Didi-Huberman, *Écorces*, p. 10.

²²⁵ Jean Clair, *Méduse, contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1989, p. 24.

²²⁶ *Ibid.*, p. 36.

²²⁷ Le jaune est la couleur d'un mimosa dans le jardin des parents de Rosie, lors de son enfance à Brive.

des plaies du Christ. Il n'y a pas de Graal pour recueillir ce sang. La plaie n'est désormais qu'une plaie. [...] Par la plaie s'échappe le sens, goutte à goutte, affreusement, dérisoirement, – peut-être même sereinement, sinon joyeusement ?²²⁸

Le rouge devient ainsi paradoxalement la couleur de l'épanouissement de Rosie Carpe, lorsqu'elle est décidée à laisser mourir son enfant :

[Lagrand] remarquait avec plaisir le pantalon rouge de Rosie et le tee-shirt rouge ajusté, tout cela neuf, qu'elle avait acheté à Pointe-à-Pitre avec l'argent qu'il lui remettait prétendument de la part de Lazare, et qui, le rouge très lumineux dans l'étincelante clarté, contredisait un peu, nota-t-il satisfait, l'image de femme navrante, abîmée et perpétuellement à secourir qu'il s'était formée d'elle une demie heure auparavant encore...²²⁹

Le rouge, associé au personnage, souligne le caractère monstrueux et indécent du bonheur d'une femme qui vient d'abandonner son enfant aux rats. Cette femme porte d'ailleurs un prénom, Rosie, qui évoque la couleur rose, dont le rouge est une composante.

On notera la fréquence, au fil de mon analyse, de critères de valeurs qui appartiennent au domaine de la morale. J'ai ainsi pu parler d'indécence, de tabou, d'obscénité. Or, l'apparition d'un tel vocabulaire pour commenter *Rosie Carpe* n'est pas un hasard. Le lecteur est en effet confronté au dérèglement d'un ordre moral. Pénétrant dans les pensées de Rosie ou de Lagrand, le narrateur « perce » les personnages, et le lecteur est alors face à un texte « méduséen ». La réflexion menée par Jean Clair au sujet d'une fresque représentant un squelette, la *Sainte-Trinité* de Masaccio, réalisée en 1425 à l'église de Santa-Maria Novella de Florence, permet de mieux comprendre ce qu'est une œuvre d'art, picturale ou littéraire, qui laisse le spectateur ou le lecteur médusé.

Qui affronte le regard du tableau, qui considère le tableau comme un regard, comme on parle du regard qui, dans une machinerie, permet d'inspecter son fonctionnement, affronte du même coup le pouvoir disloquant et mortifère de Méduse. Ce dont il jouit, c'est de la fascination d'un objet partiel qui, détaché d'un corps premier, possède lui-même, en tant que talisman ou relique, en tant que « reste », le pouvoir méduséen de l'organisme dont il a été coupé.

Telle serait la dimension érotique, ou mieux encore génitale, de la loi qui ordonne la perspective scientifique et qui nous permet de forer, de percer, selon l'étymologie latine du mot, *perspicere*, et tel qu'on le

²²⁸ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Métailié, coll. « Sciences humaines », 2000, p. 71. Cité par Christine Jérusalem dans « Des larmes de sang au sang épuisé dans l'œuvre de Marie NDiaye (*hoc est enim corpus meum*) », dans *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit., p. 83-91, ici p. 91.

²²⁹ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, p. 244.

retrouve dans le traité de Dürer sur la peinture, le *Durch-Sehung*, le voir-à-travers, qui nous révèle le fonctionnement caché des formes.²³⁰

Par une énonciation à la troisième personne qui relate les « pensées-paniques » des personnages, le roman de Marie NDiaye procède d'un « voir-à-travers ». Dénudant les pensées des personnages, l'auteur les donne à voir dans leur dimension souvent morbide, ce qui place le lecteur, comme le spectateur de la fresque décrite par Jean Clair, dans une situation inconfortable de voyeur et non plus seulement d'observateur. Refusant sans doute toute identification aux personnages, refusant donc toute mise en miroir des personnages et de lui-même, le lecteur peut se déprendre d'un objet littéraire morbide :

La culture, la vie en société, et finalement la survie de l'espèce ne sont possibles que pour autant que l'expérience fondamentale, et fondatrice chez le petit enfant d'homme, de la reconnaissance de notre « Je » dans l'image du miroir, peut être, à tout moment, chaque jour, chaque matin, par exemple, en se réveillant, en se rasant, ou en se fardant, indéfiniment reconduite et confirmée. Que serait un monde où l'on ne se reconnaîtrait plus ? Un monde où l'on aurait à se dire, en découvrant son reflet dans le miroir : « Ça ne me ressemble pas » ? Un monde où l'on ne pourrait plus faire confiance aux miroirs ? Un monde où l'eau du miroir proposerait des images qui n'ont plus rien à faire avec ce que nous croyons être « nous » ? Ce monde-là, on le sait, serait, selon les cultures qui ont tenté de l'imaginer, le monde de l'Enfer, dans lequel se manifestent les démons, Lucifer ou Méphistophélès, les porteurs de lumière noire ; ou bien ce serait le monde de la folie.

C'est aussi le monde de la mort. Ce qui apparaît dans le miroir, quand l'image ne correspond plus à son objet, c'est le visage du démon, c'est la tête du dément ou c'est la face de la mort.²³¹

Il me semble que c'est bien ce monde de la folie et de la mort que Marie NDiaye renvoie au lecteur, dans une écriture qui explore une forme morbide d'énonciation.

« Qui peut l'entendre ? Qui peut savoir ? », telles sont les deux questions que se pose Rosie Carpe devant la douleur de son fils. Ces deux questions, selon Dominique Rabaté, contiennent en elles tout l'enjeu de l'œuvre :

Ces deux interrogations sont, pour moi, le cœur du livre. L'empathie est ici en même temps à son comble, puisque Rosie communie avec la « lamentation » de son fils, mais cette rencontre reste totalement inefficace, puisqu'elle ne débouche sur aucun soulagement, ni de la mère, ni de l'enfant.

« Qui peut l'entendre ? Qui peut savoir ? » Ces questions, on le devine aussi, ce sont celles que la romancière adresse indirectement au lecteur. Si personne ne peut entendre la plainte de Titi, sinon sa mère interdite et glacée d'anxiété, le narrateur invisible de Rosie Carpe

²³⁰ Jean Clair, *Méduse*, op. cit., p. 102.

²³¹ *Ibid.*, p. 163.

peut, lui, entendre et retranscrire le monologue intérieur de Rosie, tourné vers cette douleur. Et le communiquer au lecteur, qui en partagera en silence la violence et le bouleversement. »²³²

La question est centrale, de savoir si le lecteur peut entendre la douleur qui résonne dans l'ensemble du roman. Le dispositif énonciatif le place dans la position de celui qui peut, physiquement, entendre. Mais peut-il l'entendre, au sens de « comprendre » ? Peut-il la supporter ? Pour Dominique Rabaté, certains passages sont « *presque* insupportables »²³³ et « interdisent une sympathie qui fonctionnerait sur le mode idéaliste de l'identification sentimentale »²³⁴. Pour lui,

questionnante et dérangeante, l'œuvre de Marie NDiaye exige de nous cette plongée dans le chaos d'une conscience qui cherche à surnager dans le flot des affects violents qui s'emparent d'elle. Mais la narration qui en rend compte reste en retrait, ménageant le jeu entre immersion complète et distanciation ironique ou critique.²³⁵

Il me semble avoir montré pour ma part que le dispositif énonciatif ne laissait aucun autre choix au lecteur que celui de l'immersion dans le chaos de la conscience du personnage de la mère. Dès lors, la distance critique, celle observée par exemple chez Georges Didi-Huberman, est abolie et, d'une littérature empathique, Marie NDiaye glisse vers une littérature de l'obscénité.

Chez Marie NDiaye, la langue littéraire, cet « excellent français »²³⁶ parfois qualifié de « classique », ambitionne de maintenir une forme de lisibilité. Ainsi, Lydie Moudileno a pu écrire que

[d]ans un monde où tout échappe toujours aux héros, notamment l'interprétation de ce que NDiaye appelle dans *Rosie Carpe* « les assauts du n'importe quoi » et les « imprévus de l'existence », l'écriture en tant que système se révèle dans sa force expressive comme la seule instance de maîtrise du quotidien, tâche qui revient évidemment à l'auteur.²³⁷

Cependant, quelle que soit la maîtrise auctoriale de l'écriture, le discours narratif se dérègle, happé par le mode de penser panique des personnages. L'écriture n'assure plus alors

²³² Dominique Rabaté, « Qui peut l'entendre ? Qui peut savoir ? », art. cit., p. 97.

²³³ Comme ce passage où Rosie, ivre, n'allait plus son bébé, mettant alors la vie de celui-ci en danger. Dominique Rabaté, « Qui peut l'entendre ? Qui peut savoir ? », art. cit., p. 99. Je souligne.

²³⁴ *Idem.*

²³⁵ *Idem.*

²³⁶ Voir à ce sujet l'article de Lydie Moudileno, « L'excellent français de Marie NDiaye », dans *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit., p. 25-38.

²³⁷ *Ibid.*, p. 30.

cette fonction de « maîtrise du quotidien » dont elle accuse au contraire la portée dramatique. Au lieu de supporter les « assauts du n'importe quoi », elle les met en relief.

La langue de Marie NDiaye ou la mise en doute de la pertinence de l'idée du style d'éditeur.

Finalement, la prose de Marie NDiaye plonge les lecteurs dans un récit effroyable. Sa langue apparemment classique, immédiatement lisible et qui tendrait à se faire oublier, fascine le lecteur et refuse de recourir à une approche diastanciée ou tout du moins métaphorique, comme celle choisie par Georges Didi-Huberman. L'énonciation dans le roman de Marie NDiaye dévoile ce qui devrait être caché et tombe dans l'obscurité.

L'analyse des pratiques énonciatives de Marie NDiaye pose finalement à nouveau la question de la pertinence de l'idée d'un style-Minuit. En effet, le style de Marie NDiaye correspond mal aux caractéristiques des patrons langagiers déjà répertoriés chez les écrivains du corpus. Chez elle, en effet, les figures de répétition sont moins fréquentes tout comme les ruptures syntaxiques ou les hyperbates. L'hypersensibilité glacée remplace l'hermétisme, tandis que la prose échappe aux influences beckettienne ou simonienne – deux modèles essentiels pour les écrivains de notre corpus –, et s'inscrit plutôt dans un héritage durassien (dont elle reproduit d'ailleurs, dans un mouvement inverse, la migration Gallimard/Minuit).

Marie NDiaye semble donc contredire l'idée qu'il puisse y avoir, au sein d'un catalogue d'éditeur, une profonde unité stylistique. À la lire, on pense non pas aux autres écrivains Minuit mais plutôt à Camille Laurens, publiée par P.O.L. et Léo Scheer, puis Gallimard. En outre, sa langue, décrite comme classique, se rapproche de celles, contemporaines, de Pierre Michon ou Pierre Bergougnieux, deux écrivains publiés principalement aux Éditions Verdier. La définition du style par Pierre Bergougnieux pourrait d'ailleurs étrangement s'appliquer à la pratique de Marie NDiaye :

Le style est une manière de voir, d'être, de ressentir, de dire, mais rarement une manière d'écrire. Le style n'est pas un artifice, une sorte d'excipient formel qu'on ajouterait au contenu. La littérature a à voir directement avec la vie. Si elle se ramène à des jeux d'alexandrins, elle n'en vaut pas la peine.²³⁸

On retrouve dans cette définition du style la prégnance de la sensation et le refus du jeu formel (que Marie NDiaye a cependant pratiqué en début de carrière, notamment dans

²³⁸ Nathalie Crom s'entretient avec Pierre Bergougnieux, *Télérama*, n° 3238, 01/02/2012, p. 17.

Comédie classique, publié chez P.O.L. et qui se développait en une seule immense phrase). Chez Marie NDiaye, le style se définit comme une « manière de voir » très singulière, une manière de voir-à-travers. Par les choix énonciatifs qu'elle opère, elle oblige à lire ce qui est insupportable, se rapprochant ainsi de Michel Houellebecq ou de Christine Angot, par exemple, et s'inscrit dans un ensemble contemporain de récits transgressifs et sulfureux. Marie NDiaye franchit la limite du supportable et dit l'ignoble en usant d'une langue littéraire classique, très respectueuse en apparence des normes et des canons linguistiques – une forme de non-style –, avant d'organiser ses propres écarts au moment où les personnages sont happés par le n'importe quoi. Cette langue qui s'efface tout d'abord se referme ensuite comme un piège sur le lecteur, amené en douceur jusqu'à l'obscène.

Ainsi, la langue littéraire de Marie NDiaye oblige à repenser la catégorie du style d'éditeur. En effet, les pratiques stylistiques de Marie NDiaye ressemblent davantage à celles repérables chez des écrivains Gallimard, P.O.L. ou Verdier. La langue littéraire Minuit doit donc être pensée dans ses connexions avec l'ensemble du champ littéraire contemporain. En lisant Marie NDiaye, les caractéristiques d'une langue littéraire Minuit échappent. Constatons d'ailleurs que, lors du colloque *Existe-t-il un style Minuit ?*, le nom de Marie NDiaye n'a jamais été prononcé, comme si ce qu'elle écrivait ne permettait pas de penser l'existence d'un style-Minuit, voire le contredisait, affirmait un anti-modèle.

Aussi classique soit-elle, c'est l'écriture singulière de Marie Ndiaye qui ramène le plus radicalement à la nécessité de penser l'hétérogénéité de la langue littéraire Minuit. Le style de Marie NDiaye impose en effet de tenir compte, dans l'analyse d'un catalogue éditorial prétendument homogène, de la singularité stylistique de chacun des auteurs qui le compose. Ce sont bien les styles profondément singuliers qui constituent la langue littéraire partagée par les écrivains Minuit.

Cependant, pour ne pas s'en tenir au constat de la singularité irrémédiable de Marie NDiaye – précisons que j'avais noté la singularité profonde d'Éric Chevillard quand j'analysais dans le chapitre précédent, les pratiques de ponctuation – mais revenir à la question qui me préoccupe, à savoir celle d'une langue littéraire collective, je voudrais me pencher, pour finir, sur le texte d'Anne Godard, *L'Inconsolable*, paru en 2008 aux Éditions de Minuit. En effet, dans ce roman, l'énonciation prend un parti pris radicalement distinct de celui proposé par Marie NDiaye dans *Rosie Carpe*. Ici, le choix du pronom de la deuxième

personne du singulier contribue à tenir à distance l'impensable d'un deuil qui laisse une mère à jamais inconsolable.

B. Énonciations distanciées dans *Philippe* de Camille Laurens, *L'Enfant éternel* de Philippe Forest et *L'Inconsolable* d'Anne Godard : comment raconter la mort d'un enfant sans susciter un effroi insupportable pour le lecteur ?

Toute l'originalité de *L'Inconsolable* tient dans l'énonciation qui mine radicalement le genre de l'autofiction auquel est souvent associé le poncif de la mort de l'enfant. Pour donner à voir cette originalité énonciative, je comparerai le roman d'Anne Godard avec des textes qui ont occasionné cette association du récit de la perte de l'enfant au genre de l'autofiction. Dans un passage de *Philippe* de Camille Laurens²³⁹ et dans *L'Enfant éternel* de Philippe Forest²⁴⁰, j'interrogerai l'identité de la première personne et sa nécessité. Ce détour par des récits à la première personne permettra de mieux comprendre la singularité énonciative chez Anne Godard.

L'ensemble de ces analyses se construiront en écho avec l'étude de l'énonciation chez Marie NDiaye. En effet, chez Marie NDiaye comme chez Anne Godard, la question est d'écrire l'impensable. Mais, chez la première, l'obscène surgit dans sa monstruosité, tandis que chez la seconde, un maintien à distance de l'émotion maternelle est proposé.

1) *Philippe* de Camille Laurens : un dispositif textuel qui tente de tenir à distance la souffrance

Pour commencer, je me pencherai sur le récit de Camille Laurens, *Philippe*, paru en 1995 chez P.O.L. Dans ce texte bref divisé en quatre sections : « Souffrir », « Comprendre », « Vivre », « Écrire », Camille Laurens écrit pour la première fois à la première personne. La trilogie *Index* (1991), *Romance* (1992) et *Les Travaux d'Hercule* (1994) présentait en effet une écriture à la troisième personne. *Philippe* est en cela une rupture dans l'œuvre de Camille Laurens. Le texte, qui dénonce des erreurs médicales qui ont conduit à la naissance d'un enfant mort, se termine d'ailleurs sur une réflexion autour de l'usage du pronom « je » :

²³⁹ Camille Laurens, *Philippe*, Paris, P.O.L., 1995.

²⁴⁰ Philippe Forest, *L'Enfant éternel* [1997], Paris, Gallimard, Folio, 2005.

Tout écrivain a une phrase impossible. Pendant longtemps, pour moi, la phrase impossible a commencé par *Je*. Hier encore, j'aurais cité en exemple : « J'ai accouché le 7 février. » Quand je relis les pages écrites dans ce livre, c'est l'impression d'un immense effort qui domine. Jusqu'ici, j'ai toujours trouvé impensable, ou, pour mieux dire, impraticable, d'écrire *Je* dans un texte destiné à être publié, rendu public. *Je* est pour moi le pronom de l'intimité, il n'a sa place que dans les lettres d'amour.²⁴¹

Dans ce passage, le choix du pronom « je » est revendiqué et justifié. Pourtant, le pronom « je », écrit ici avec une majuscule et en italiques, a semblé vouloir se maintenir à distance dans l'ensemble du texte. En effet, le texte est « écrit aux ciseaux » et, par le recours au collage des différents discours relatifs à la mort de l'enfant, le « je » reconstruit le processus qui a conduit l'enfant à la mort. Ainsi, il cherche à établir la vérité d'un diagnostic et se préserve d'une parole pathétique.

La parole du « je », qui désigne la parturiente puis la mère, alterne avec des extraits du rapport d'expertise du Pr Papiernik²⁴², du partogramme, des mentions manuscrites de la sage-femme²⁴³, de *l'Encyclopedia Universalis*, article accouchement²⁴⁴ et d'un ouvrage sur la naissance :

Souffrance fœtale : état biologique d'asphyxie qui conduit à l'anorexie – privation d'oxygène. *Si le danger n'est pas reconnu à temps, l'enfant peut mourir avant de naître ou naître dans un état grave, analogue à celui d'un noyé. [...] Le danger pour le cerveau, et par conséquent pour l'avenir psychosomatique de l'enfant, peut être grand. »*

Dr J.-M. Cheynier,
Que sa naissance soit une fête,
éd. Messidor, p. 200²⁴⁵

Ces collages qui rythment le texte et se substituent à la parole maternelle viennent objectiver la parole du « je ». Cependant, le « je » ne disparaît jamais et intervient encore dans les montages textuels proposés à la lecture. Dans le passage ci-dessus, le texte est souligné par des italiques qui sont probablement ceux de la narratrice. En outre, les crochets indiquent que le texte a été volontairement tronqué et le guillemet fermant n'a pas été ouvert. Le « je » construit donc l'échafaudage textuel et orchestre les discours médicaux, théoriques avec son discours subjectif. Le texte est donc un montage qui cherche les faits objectifs dans l'événement impensable.

²⁴¹ Camille Laurens, *Philippe*, p. 74-75.

²⁴² *Ibid.*, p. 42 et 43 par exemple.

²⁴³ *Ibid.*, p. 41 par exemple.

²⁴⁴ *Ibid.* p. 40.

²⁴⁵ *Ibid.* p. 43.

Pourtant, cette objectivité est désignée comme caduque et la seule photographie de l'enfant, loin de donner de lui une image juste, est un cliché raté sur lequel l'enfant « nu » paraît « plus nu » parce qu'il est mort : le superlatif indique l'effet de surimpression. La vision subjective de la mère se superpose à l'image rendue par l'objectif :

Échographies, photographies, tracé du monitoring : tout ce qui reste de lui nous est donné à voir. Nous l'aimons de tous nos yeux. Nous montrons parfois cette image de lui prise au Polaroid par le pédiatre de l'hôpital, sur laquelle il est nu, jambes écartées comme un bébé qu'on va changer, nu comme l'enfant qui vient de naître et plus nu d'être mort. Nous le voyons, le contemplons, nous repaissons de sa vue. Ni odeur, ni caresse, ni cri : il n'y a plus pour nous que l'un des sens – c'est-à-dire aussi, pour ceux qui détournent le regard du sexe offert sur le corps mort, que l'indécence.

Corps tout blanc, livide sous le visage bleu.

Corps exposé au regard, au danger, à la lumière, à la mort.

Corps tué, cliché raté. Surexposé.²⁴⁶

Malgré une description apparemment clinique de la mort de l'enfant, la narratrice impose sa vision (« nous l'aimons de tous nos yeux ») et anticipe le caractère obscène de la photographie pour tout spectateur extérieur.

Camille Laurens, dans le dernier paragraphe du texte, associe le pronom « je » au pronom « tu » qui désigne alors l'enfant. En outre, elle s'adresse au lecteur, narrataire désigné par le pronom de deuxième personne du pluriel : « vous » :

J'écris pour dire *Je t'aime*. Je crie parce que tu n'as pas crié, j'écris pour qu'on entende ce cri que tu n'as pas poussé en naissant – et pourquoi n'as-tu pas crié, Philippe, toi qui vivais si fort dans mes ténèbres ? J'écris pour desserrer cette douleur d'amour, je t'aime, Philippe, je t'aime, je crie pour que tu cries, j'écris pour que tu vives. Ci-gît Philippe Mézières. Ce qu'aucune réalité ne pourra jamais faire, les mots le peuvent. Philippe est mort, vive Philippe. Pleurez, vous qui lisez, pleurez : que vos larmes le tirent du néant.²⁴⁷

La question du pathos, inhérent au sujet de la perte de l'enfant, est ici soulevée. La littérature appelle ici à la compassion, au partage de la souffrance. Le lecteur est en effet convoqué et se voit intimer l'ordre de pleurer pour partager la souffrance de la mère qui se manifeste dans la langue répétitive, ultime appel à l'enfant : la dérivation qui porte sur le verbe « crier », les allitérations qui font sonner la dentale [d] dans « **d**esserrer cette **d**ouleur **d**'amour », la répétition de la proposition indépendante « Je t'aime » et du prénom « Philippe ». L'interrogation centrale « et pourquoi n'as-tu pas crié, Philippe, toi qui vivais si

²⁴⁶ Camille Laurens, *Philippe*, p. 20.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 74-75.

fort dans mes ténèbres ? » structure le passage : avant elle, l'état de fait : « tu n'as pas crié », après elle l'ultime cri de la mère, adressée à un mort donc à plus personne. Cette question bien sûr n'appelle pas de réponse. Ou le livre peut-être est une forme de réponse à ce « pourquoi ». Quoi qu'il en soit, toute réponse sera insatisfaisante puisque le « tu » invoqué, c'est-à-dire l'enfant, ne répondra pas. Reste alors la parole maternelle, doublée des pleurs potentiels des lecteurs, en guise de pathétique réponse.

Ce bref parcours dans le texte de Camille Laurens permet de poser la question de la place du « je » dans l'autofiction. En effet, je l'ai montré, le « je » ici résiste autant que possible à l'assaut du pathétique par le recours à un dispositif de collage. Pourtant, malgré ce dispositif, il finit par imposer sa douleur, tout en questionnant la possibilité et l'obscénité qu'il y a à exprimer une souffrance. Mais, alors que la photographie de l'enfant mort est explicitement considérée comme obscène, elle n'est pas montrée²⁴⁸ mais est prétexte à description. Dans *Philippe*, les mots commentent la photo absente : cela la rend-il plus supportable ? Cela accentue-t-il encore sa monstruosité obsédante ? Quelle que soit la réponse, l'absence de l'image met en abyme, au cœur du texte, la question de savoir ce qui peut être montré et ce qui doit rester caché.

À l'aune de cette étude de *Philippe*, il est possible de repenser une question essentielle relative à l'énonciation chez Marie NDiaye. Chez Camille Laurens, comme chez Georges Didi-Huberman, la présence du « je » impose une conscience écrivante qui interroge la possibilité d'une énonciation relative à des événements violents. Au contraire, chez Marie NDiaye, l'absence de « je » et l'énonciation par un narrateur externe non identifié impose un acte d'énonciation qui n'est pas questionné. Apparaît alors plus nettement encore l'obscénité de l'énonciation dans *Rosie Carpe*.

Philippe Forest, inscrivant le récit *L'Enfant éternel* dans le genre de l'autofiction utilise lui aussi un « je » qui questionne l'acte énonciatif.

²⁴⁸ On sait pourtant que Camille Laurens a déjà proposé un texte qui s'inscrivait face à des photographies, les « Figures » de Rémi Vinet, dans *Cet Absent-là*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005.

2) Philippe Forest et le « je » dans *L'Enfant éternel*

Les écrits de Philippe Forest, qu'ils soient théoriques ou fictionnels, permettent de mieux penser le lien entre le « je » et l'« autofiction »²⁴⁹. En effet, dans *L'Enfant éternel*, le « je », qui s'impose dès la première phrase du texte : « Je ne savais pas. », alterne avec une réflexion sur l'acte d'écrire construite dans des tournures impersonnelles au présent gnomique comme dans ce passage où le narrateur/auteur explique ne jamais avoir pensé, avant la mort de l'enfant, écrire de roman et cherche simultanément à définir ce genre :

Un roman est une entaille faite dans le bois du temps.

À mon tour, je refais le geste le plus ancien. J'adresse à personne le salut vide de sens de ma seule main ouverte. Je pose ce chiffre vain sur l'écran noirci des jours. J'étais là... C'est tout... Chaque inscription est une épitaphe, disant le passage de celui qui la trace. Les signes laissés se chevauchent, se recouvrent, s'effacent. Ils ne composent plus qu'un brouillon illisible de lettres et de chiffres. Mais toute marque, pourtant, conserve, en elle-même, le souvenir irrécusable de l'instant où elle fut laissée. J'écris au couteau dans l'écorce d'un arbre, l'épaisseur d'une pierre. Je dessine du doigt dans la poussière, le sable, la cendre. Des initiales, une forme, une flèche, que sais-je ? Rien de plus.

Un roman est une victoire – secrète, inutile, dérisoire – dans le temps, un miracle sans gloire.²⁵⁰

Ce passage est exemplaire de la réflexion menée, au fur et à mesure que s'écrit le roman *L'Enfant éternel*, sur le genre du roman à la première personne. En effet, le premier et le troisième paragraphe sont réflexifs tandis que le paragraphe central est narratif. Le « je » se manifeste ainsi au détour de la théorisation du « roman » qui s'écrit. Le roman s'impose, semble-t-il, par la théorie et seul un processus intellectuel de théorisation permet d'écrire « je ». On retrouve ici à la pratique énonciative de Camille Laurens ou de Georges Didi-Huberman qui, par un recul théorique et réflexif, trouve un mode d'énonciation possible de l'impensable. Lisant ces trois auteurs, on pourrait croire que seul le pronom de la première personne peut prendre en charge, avec distance, ce qui ne devrait pas être dit.

Dans des textes purement théoriques, Philippe Forest renonce d'ailleurs à l'étiquette d'« autofiction » et propose de parler de « Roman du Je » :

²⁴⁹ L'autofiction a été initialement théorisée par Serge Doubrovsky et définie comme une « fiction d'événements et de faits strictement réels », cité par Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais*, Nantes, Éditions Cécile Default, 2007, p. 114.

²⁵⁰ Philippe Forest, *L'Enfant éternel*, p. 131.

Comme celle de l'« autofiction », sa définition reposerait sur une contradiction assumée. Car le « Roman du Je » invite simultanément (et concurremment) à être lu comme autobiographie et comme roman.

En ce sens, authentiquement moderne, il pose le texte comme un espace total où s'abolit la séparation des genres et où se trouve vertigineusement posée la question des relations entre réalité et fiction. Car il est clair que l'émergence du « Roman du Je » marque tout simplement l'entrée de l'autobiographie dans, ce que l'on appelle classiquement, l'ère du soupçon. Les théories de l'autofiction prennent acte de ce fait mais le plus souvent, elles persistent à penser toute forme d'écriture personnelle en regard d'une certaine conception de la vérité naïvement et étroitement entendue comme expression du véridique. Sur une telle base, le « Roman du Je » n'est jamais considéré autrement que comme une forme dégradée (inavouée, honteuse, truquée) de l'autobiographie.

Les définitions les plus courantes de l'autofiction insistent sur l'identité de l'auteur et du narrateur (lui-même promu au rang de personnage principal, de « héros »). Mais l'enseignement majeur du « Roman du Je » consiste justement en ceci que, quelle que soit la forme de récit envisagée, une telle identité jamais n'existe. Alors même qu'il lui prête son nom, son histoire, les traits les plus singuliers de son visage, l'auteur diffère radicalement du personnage qui le représente au sein de l'espace littéraire. La nature d'un tel hiatus n'est pas éthique. [...] Elle est irrémédiablement d'ordre esthétique.²⁵¹

Ainsi, le « Roman du Je » se définirait simultanément comme roman, c'est-à-dire comme construction esthétique d'une fiction (et j'ai montré plus haut la façon dont Camille Laurens reconstruit ce qui est véridique en une fiction qui, sous couvert d'objectivité, finit par y renoncer) qui impose un « je » distinct de l'identité de l'auteur.

Et c'est par ce hiatus constitutif de toute forme de représentation que la vérité se manifeste sous forme de fiction. Qui raconte sa vie la transforme, fatalement, en roman et ne peut déléguer de lui-même à l'intérieur du récit que le faux-semblant d'un personnage. Ou plutôt, il faudrait dire : « ma vie » n'existe qu'à condition d'être déjà « du roman » et, « moi-même », je n'y existe qu'à condition d'y figurer depuis toujours à la façon d'un personnage.²⁵²

Or, lisant le roman d'Anne Godard, il semble que le « Roman du Je », tel que Philippe Forest le définit, soit devenu un « Roman du Je écrit avec un Tu ». En effet, la deuxième personne du singulier se substitue à la première, dans l'objectif de brouiller la forme du « Roman du Je » et de maintenir à distance la confusion auteur/narrateur soulignée par Philippe Forest. Autrement dit, le roman est un récit qui se détourne d'une énonciation pourtant évidente : dire « je ». Le « tu », chez Anne Godard, contourne le hiatus souligné par Philippe Forest : puisque le « je » de l'auteur ne concorde pas avec le « je » du narrateur, le

²⁵¹ Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais*, op. cit., p. 117-118.

²⁵² *Ibid.*, p. 118-119.

« tu » utilisé dans le cadre d'une Ego-fiction vient souligner le « faux-semblant du personnage ».

3) L'Inconsolable d'Anne Godard : une énonciation qui maintient à distance le pathos et questionne le genre de l'autofiction

Dès que le lecteur ouvre le roman d'Anne Godard, *L'Inconsolable*, il est frappé par une énonciation atypique :

C'est venu du dehors, peu à peu, comme une main lourdement posée sur ton épaule, qui t'aurait rappelé un souvenir usé. Tu es restée assise sur le lit, pieds ballants, tu ne sais pas combien de temps ainsi, immobile, sans rien voir, sans penser à rien.²⁵³

Le roman est adressé à un « tu » qui désigne un personnage à la fois proche mais maintenu à distance. De prime abord, le « tu » peut sembler se substituer au « je ». Le « je » muet face à l'impensable, maintenu dans une position autistique, se dédouble et se parle à lui-même, s'invective à la deuxième personne dans une forme de monologue intérieur dont le texte serait alors la retranscription. Le « tu » désigne encore ce « je » de l'auteur en train de se construire comme personnage de fiction dans une forme de « hiatus ». Le « tu » enfin prend la place d'un « je » anéanti par le deuil et qui rêve d'être atteint de la maladie de Niobé, la « maladie de la transformation en pierre »²⁵⁴.

Quelle que soit la piste privilégiée, la deuxième personne contrevient au genre de l'autofiction dans un texte qui, dès lors, ne devrait pas être apparenté à ce genre. Nous lisons d'ailleurs sur la couverture de l'ouvrage, dans le sous-titre, la classification générique : « roman ». Pourtant, *L'Inconsolable* s'apparente irrémédiablement au genre du « Roman du Je » qu'il prend « à rebrousse-poil »²⁵⁵ ; ce roman serait une forme de « Roman du Je » qui ne regarderait pas l'objectif :

Tu te souviens, sur la photo que tu n'arrives pas à regarder, le plus dur ce n'est pas la tristesse sur le visage de ton enfant, c'est le regard de ton père fixé sur toi. Ton fils est assis par terre, appuyé contre le fauteuil de ton père, il te fait face tandis que son grand-père, à demi tourné, n'a remarqué qu'au dernier moment que tu le photographiais. Tu voulais les saisir ensemble, pour que l'on voie leur ressemblance, que l'on y devine leur proximité et leur affection. Ton fils a l'épaule en écharpe, la clavicule cassée, c'était juste après son accident. Il a dans les yeux quelque chose d'un peu hagard, peut-être parce qu'il a

²⁵³ Anne Godard, *L'Inconsolable*, Paris, Éditions de Minuit, p. 9.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 138.

²⁵⁵ La formule est de Florence Noiville, « Deuil éternel », *Le Monde des Livres*, 10/03/06.

mal. Il ne regarde pas directement l'objectif, mais légèrement sur le côté. Il mordille le petit doigt. Il mordille le petit doigt de sa main libre, comme absorbé par une pensée qui le prenait au dépourvu. Ton père a le visage de trois quart, un seul œil te fixe, mais au lieu d'un sourire, dans son regard, c'est une menace et un avertissement comme s'il te reprochait de ne pas comprendre ce qui se passait, comme s'il t'accusait, toi qui étais en train de photographier ton fils accidenté, de ne pas voir ce qui était arrivé, de ne pas faire ce que tu aurais dû. Tu ne comprenais pas ? Non, désolée, tu ne comprenais pas. Mais ça crève les yeux, te criait-il, mais regarde-le, ton fils, regarde-le donc, tu ne vois pas qu'il se passe quelque chose, tu ne vois pas ce qu'il a dans la tête, ce pauvre gosse ! Bien sûr, il n'y avait que ton père pour dire *gosse* en parlant de ton fils, avec ce mélange d'affection, de réprobation et d'inquiétude que tu n'avais jamais supporté. Quoi, qu'est-ce qui n'allait pas avec ce gosse ?²⁵⁶

Dans *L'Inconsolable*, quelque chose ne va pas dans l'énonciation, ou, tout du moins, les choix énonciatifs s'écartent de ce qui est attendu depuis que le poncif de la mort de l'enfant est intrinsèquement lié au genre de l'autofiction. Le conflit qui opposa Camille Laurens à Marie Darrieussecq posait d'ailleurs, en d'autres termes, cette question : un écrivain peut-il raconter la mort d'un enfant à la première personne sans pour autant avoir vécu ce drame, comme l'a fait Marie Darrieussecq dans *Tom est mort*²⁵⁷ ? Camille Laurens prétendait alors que la légitimité de *Philippe* tenait dans la parfaite adéquation du « je » narrateur et du « je » écrivain. Anne Godard donne une autre réponse, inattendue : un événement qui nous a touchés – directement ou indirectement – peut être raconté et tenu à distance par la deuxième personne.

En somme, *L'Inconsolable* questionne profondément les instances énonciatives de l'autofiction et bouleverse les catégories génériques. Chez Anne Godard, le fils décédé ne regarde pas l'objectif, alors que chez Camille Laurens, la photographie du corps de Philippe, certes non montrée, s'exhibe dans sa morbidité constitutive. En 1995, Camille Laurens renouvelait l'autofiction en proposant un texte qui exhibe, tout en essayant de la rendre acceptable, la mort d'un nouveau-né. En 1997, Philippe Forest renouvelle l'autofiction par le « Roman du Je » dans lequel la théorie du roman se mêle au récit intime. En 2006, Anne Godard propose une déconcertante « Autofiction du Tu » ou « roman du tu » qui, par l'oblique, en refusant la frontalité du « je », décrit une douleur maternelle inconsolable.

Chez ces trois auteurs, il s'agit d'écrire l'événement dans une forme de distanciation : Camille Laurens recourt au collage, Philippe Forest à la théorisation et Anne Godard à la

²⁵⁶ Anne Godard, *L'Inconsolable*, op. cit., p. 131-132.

²⁵⁷ Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, Paris, P.O.L., 2007.

deuxième personne. À l'inverse, l'écriture à la troisième personne de Marie NDiaye, proche de l'assaut des « pensées paniques » de Rosie Carpe, renonce à toute forme de réflexivité et d'oblicité dans l'écriture. L'impensable, comme le monstrueux, se donne à voir sans détour.

Conclusion

Au terme de ce panorama des différentes pratiques de l'énonciation, il semble possible de préciser encore davantage les traits de style constitutifs de la langue littéraire Minuit. Certes, j'ai montré la grande diversité des choix énonciatifs opérés par les écrivains du corpus, et si tous « revoient », « corrigent », « démentent » cette « histoire de voix », comme suggérerait de le faire le « parleur »²⁵⁸ de *L'Innommable*, chaque « parleur » Minuit est traversé par des voix plurielles et variées.

Cependant, des constantes stylistiques sont apparues qui permettent de délimiter plus précisément les caractéristiques d'une langue partagée par les écrivains Minuit :

– L'énonciation à la première personne est choisie par Tanguy Viel, Éric Laurent, Éric Chevillard et Laurent Mauvignier. Seule Marie NDiaye propose un récit à la troisième personne.

– Le « gauchissement » caractérise les styles de Laurent Mauvignier (qui joue de l'aposiopèse), Éric Chevillard (qui gauchit la phrase jusqu'à la démembrer), Marie NDiaye (qui gauchit la langue pour retranscrire, au plus près, les « pensées paniques » des personnages) et Éric Laurent (qui gauchit radicalement la période classique).

– Dans le même registre d'idées, le bégaiement de l'écriture est perceptible chez Laurent Mauvignier (où le ressassement face à l'événement catastrophique est omniprésent), Éric Chevillard (où la langue se répète pour faire apparaître l'incongruité du mot qui désigne la chose ou du nom qui désigne l'être), et Marie NDiaye (où les motifs répétitifs structurent la narration).

– L'inscription de l'écriture dans une référence au montage cinématographique s'observe chez Laurent Mauvignier et Tanguy Viel. L'écriture cinématographique soit aussi présente chez Marie NDiaye²⁵⁹.

– Marie NDiaye et Éric Laurent affirment un redevenir-écriture qui contraste avec le parti pris de Laurent Mauvignier et Tanguy Viel de donner à leur texte « la présence du parler »²⁶⁰.

²⁵⁸ Dominique Rabaté, loc. cit.

²⁵⁹ Le début de la troisième partie de *Rosie Carpe* est un long travelling.

²⁶⁰ Christelle Reggiani, loc. cit.

– Les textes d'Éric Laurent et Éric Chevillard affichent une forme d'hermétisme radical qui tend à l'illisibilité et s'adressent en conséquence à des lecteurs réputés faire partie de l'*intelligentsia*.

– L'obliquité discursive, inhérente à l'énonciation hermétique, est présente chez Éric Laurent et Éric Chevillard, mais elle l'est aussi chez Laurent Mauvignier²⁶¹ et chez Marie NDiaye²⁶².

– Chez Tanguy Viel se manifeste le désir inverse de tout dire et d'entrer dans une poétique du détail. Marie NDiaye développe pour sa part une focalisation du « voir-à-travers ».

– L'éloquence romanesque à portée politique est constitutive des récits d'Éric Laurent et Éric Chevillard, mais aussi de Marie NDiaye et Laurent Mauvignier.

– La pratique métadiscursive, dans le cadre narratif, est très marquée chez Éric Laurent et Éric Chevillard. Tanguy Viel et Laurent Mauvignier en font un usage plus modéré.

– Chez Éric Laurent, Éric Chevillard et Laurent Mauvignier, la phrase déborde.

– Les styles d'Éric Chevillard, Laurent Mauvignier, Éric Laurent et Tanguy Viel peuvent avoir tendance à s'auto-caricaturer.

Ainsi, les points de rencontre, les lignes de convergence qui dessinent des airs de famille stylistiques sont réels et nombreux, et confirment cette existence présupposée d'une langue littéraire Minuit. Par l'étude de l'énonciation et de la ponctuation, se sont dessinées, autant que des singularités, des caractéristiques linguistiques communes – des traits de style supra-individuels – qui fondent un méta-patron

Minuit. Le territoire Minuit, pour parler, comme le fait Christine Jérusalem, en termes géographiques, ne relève donc pas uniquement d'une construction critique ou du fantasme des lecteurs mais se vérifie dans le *lieu* de la langue, que celle-ci soit observée en diachronie (chapitre III) ou en synchronie (chapitre IV).

²⁶¹ Notamment quand Laurent Mauvignier fait tomber son propos dans le blanc et l'implicite au lieu de dire.

²⁶² Notamment quand Marie NDiaye recourt à la symbolique des couleurs pour signifier l'étrangeté des êtres.

Conclusion

Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXI^e siècle ? Il me semble avoir apporté à cette interrogation trois réponses complémentaires qui ont révélé chacune une nouvelle facette de l'idée d'un style-Minuit. Au commencement de ce travail, l'hypothèse d'un style-Minuit était hasardeuse, assez mince, quoique déjà souvent formulée ici et là, voire admise, comme s'il était naturel que la ligne éditoriale d'un éditeur puisse devenir style.

J'ai montré dans ces pages que le style-Minuit peut être pensé en premier lieu comme une fiction créée par l'histoire littéraire (chapitre I). Après l'école de Minuit, plus communément connue sous le nom d'école du Nouveau Roman, les historiens de la littérature ont continué à percevoir les Éditions de Minuit comme le lieu d'émergence de plusieurs écoles littéraires successives. Cependant, l'histoire littéraire, bien que postulant des écoles Minuit, n'a pas été jusqu'à construire une histoire de la langue littéraire Minuit. Dès lors, il paraît difficile d'affirmer que les groupes d'écrivains minimalistes, impassibles ou ludiques constituent de véritables ensembles stylistiques homogènes. C'est pourquoi j'ai parlé, dans le premier chapitre de cette thèse, de la *fiction* du style-Minuit.

Sans chercher à déconstruire ce qui m'est apparu comme des fictions nécessaires de l'histoire littéraire, j'ai constaté qu'une histoire de la langue littéraire Minuit était encore à faire. Elle est d'ailleurs en cours d'élaboration au travers des travaux de Julien Piat, de certaines contributions du livre de Marc Dambre et Bruno Blanckeman sur les minimalistes, et de l'ouvrage à paraître *Existe-t-il un style Minuit ?* La présente thèse se veut aussi un jalon de cette histoire.

Le style-Minuit se manifeste, dans la presse, entre 1999 et 2009, comme un objet sociocritique (chapitre II). En effet, les critiques littéraires se sont emparés de la fiction d'un style-Minuit telle qu'elle s'est développée dans l'histoire littéraire, et l'ont transformée en une idée commune, une construction sociale qui structure le champ littéraire français. Le style collectif estampillé Éditions de Minuit, qu'il agace ou enthousiasme les journalistes, est devenu un repère de ce que peut être, ou devrait être, le style littéraire.

Cependant les journalistes ont aussi fait émerger, au fil de leurs critiques, l'idée d'un style-Minuit qui se manifesterait à l'échelle individuelle. Optant pour le « régime de

singularité », ils décrivent le style de chaque auteur Minuit et contribuent ainsi à instaurer l'image kaléidoscopique d'un style-Minuit collectif. Ce va-et-vient entre régime de communauté et régime de singularité donne à penser que le style-Minuit est non seulement ce qui détermine le groupe mais aussi chaque individu le constituant. Ainsi, les Éditions de Minuit sont-elles présentées dans les critiques journalistiques comme une micro société caractérisée par un style propre, style collectif *et* archipel de styles individuels.

Enfin, le style-Minuit se manifeste en tant que langue littéraire partagée. Dans la deuxième partie de cette thèse, la sociostylistique a cédé la place à une stylistique des *pattern*. J'ai alors cherché à distinguer les critères langagiers qui caractérisaient un méta-patron Minuit, décliné chez les écrivains étudiés en autant de patrons singuliers. Ma démarche, celle d'une stylistique des modèles, s'est nécessairement construite à mesure. La difficulté principale consistait à respecter un double impératif : d'une part, replacer le méta-patron Minuit de la décennie 1999-2009 dans une perspective diachronique, c'est-à-dire vérifier qu'il se constitue dans un dialogue avec les modèles langagiers antérieurs ; d'autre part, effectuer le détour indispensable par des textes contemporains, publiés chez d'autres éditeurs : le méta-patron Minuit apparaît mieux dans une approche comparatiste et synchronique de différents styles associés le cas échéant à certains éditeurs. Enfin, imaginant une méthode propre à délimiter le méta-patron Minuit, je n'ai pas pratiqué que des analyses stylistiques comparées. Il m'importait avant tout de distinguer le style, c'est-à-dire la singularité, de chaque écrivain Minuit. Au fur et à mesure que s'est élaborée la connaissance des pratiques stylistiques de chacun, des rapprochements comparatistes ont pu être proposés. J'ai voulu que les rapprochements ne soient pas forcés par une approche trop systématique et c'est pourquoi d'ailleurs j'ai renoncé à appliquer une stylistique des stylèmes, pourtant envisagée au départ.

Confrontant l'idée d'un style-Minuit aux textes des écrivains du corpus, j'ai démontré qu'un *minuitumscritorus* se manifeste, durant la décennie 1999-2009, selon un ensemble de traits de style. La génération d'écrivains composée d'Éric Chevillard, Éric Laurent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel, partage une langue littéraire caractérisée par deux phénomènes langagiers remarquables à l'échelle macro structurale. Tout d'abord, ces écrivains inscrivent leur récit dans un héritage littéraire revendiqué, revisité, réinventé, renouvelé. Ils « apprennent à finir » mais n'en finissent pas (chapitre III). D'autre part, les écrivains Minuit partagent la même préoccupation pour l'énonciation ; leur langue se caractérise par des choix énonciatifs singuliers, qui respectent toujours le principe de la lisibilité (chapitre IV).

Cependant, il a fallu préciser comment se réalisaient ces deux traits de style majeurs et dégager des figures micro structurales récurrentes qui font plus précisément le style-Minuit : questionnement de l'ordre narratif, usage des figures de répétition et d'autocorrection, fréquente apparition des parenthèses rhétoriques, travail d'expansion ou de minimalisation de la phrase qui s'accompagne d'un renouvellement de la ponctuation... *etc.* Certes, je ne prétends pas ici à l'exhaustivité et certaines pistes esquissées pourraient être approfondies. Les figures repérées sont néanmoins suffisamment explorées pour affirmer qu'un style-Minuit se manifeste entre 1999 et 2009 chez Éric Chevillard, Éric Laurrent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel.

Mais, plus de dix ans après l'émergence de cette génération, peut-on encore aujourd'hui parler d'un style-Minuit ? Il n'est pas sûr qu'une nouvelle génération stylistique soit apparue depuis. Au tournant des années 2010, les romans de Bertrand de la Peine et celui de Vincent Almendros n'ont pas suffi pas à nous convaincre que les Éditions de Minuit étaient encore le lieu privilégié de la manifestation d'une langue littéraire qui ferait la démonstration de son propre style.

Cela ne signifie pas, toutefois, que le style se soit déplacé chez un autre éditeur, et l'idée selon laquelle il existerait aujourd'hui un style-P.O.L., par exemple, me semble contestable. S'il est vrai que les deux éditeurs présentent des points communs évidents (les couvertures des livres publiés chez P.O.L. rendent hommage aux ouvrages Minuit ; les publications des deux éditeurs visent essentiellement une communauté intellectuelle), il n'est pas certain, en revanche, que la méthode employée pour dégager un méta-patron Minuit soit applicable à un corpus P.O.L. En effet, l'étude des écritures très diverses publiées par Paul Otchakovsky-Laurens mènerait sans doute davantage à s'interroger sur l'importance qu'il accorde lui-même réellement au style. Dans un catalogue foisonnant, le critère du style est peut-être aujourd'hui devenu secondaire.

Compte-tenu de la richesse des publications P.O.L. ou Verticales, il faudrait peut-être questionner non plus l'idée d'un style d'éditeur, mais l'idée d'un style de collection. En examinant par exemple « La Bleue », collection des éditions Stock, par exemple, verrions-nous apparaître un méta-patron stylistique ? Le passage d'Emmanuel Adely de Minuit aux éditions Stock¹ ne laisse-t-il pas présupposer des affinités stylistiques entre le catalogue d'un

¹ Emmanuel Adely a publié *Les Cintres* aux Éditions de Minuit en 1993 et aux Éditions Stock dans « La Bleue » : *Agar-agar* (1999), *Jeanne, Jeanne, Jeanne* (2000), et *Fanfare* (2002).

éditeur et une collection, partie très identifiable du catalogue d'un autre éditeur ? Le changement d'échelle des maisons d'édition, aujourd'hui très largement globalisées, permet peut-être davantage à des directeurs de collection qu'à des éditeurs de développer une *ligne stylistique*. Dans ce paysage, et au regard de la numérisation rapide du livre, l'idée-même d'un style associé à une maison d'édition pourrait bientôt perdre toute sa pertinence. En effet, la pensée d'un style selon un catalogue peut-elle se maintenir alors que le livre se dématérialise et que le paratexte s'estompe de plus en plus, devenant quasiment invisible ? Le rapport au livre, comme objet matériel, demeure sans doute le préalable indispensable à l'appréhension première d'un style qui serait lié à un éditeur.

Bibliographie

Corpus

Corpus principal

CHEVILLARD, Éric, *Du hérisson*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

—, *Le Vaillant Petit Tailleur*, 2003.

—, *Démolir Nisard*, 2006.

LAURENT, Éric, *Ne pas toucher*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

—, *Renaissance italienne*, 2008.

MAUVIGNIER, Laurent, *Dans la foule*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

—, *Des Hommes*, 2009.

NDiaye, Marie, *Rosie Carpe* [2001], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Minuit double », 2009.

VIEL, Tanguy, *Insoupçonnable* [2006], Paris, Éditions de Minuit, 2009.

Premier corpus complémentaire : un échantillon de textes modernes et contemporains qui ne sont pas publiés aux Éditions de

Minuit

BON, François, *Tous les mots sont adultes*, Paris, Fayard, 2005.

BOUVET, Patrick, *Shot*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2000.

DELAUME, Chloé, *Le Cri du sablier*, Farrago-Éditions Léo Scheer, 2001.

FEDERMAN, Raymond, *Les Carcasses*, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « Laureli », 2009.

FOREST, Philippe, *L'Enfant éternel* [1997], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.

HAENEL, Yannick, *Cercle* [2007], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.

KELLER, Blandine, *Classe*, P.O.L., 2004.

LAURENS, Camille, *Philippe*, Paris, P.O.L., 1995.

LIMONGI, Laure, *Je ne sais rien d'un homme quand je sais qu'il s'appelle Jacques*, Romainville, Éditions Al Dante, 2004.

RILOS, Béatrice, *Enfin. On fera silence*, Paris, Seuil, coll. « Déplacements », 2007.
ROCHE, Denis, *Éros Energumène*, Paris, Seuil, 1968.
SCHUHL, Jean-Jacques, *Entrée des fantômes*, Paris, Gallimard, 2010.

Deuxième corpus complémentaire : un échantillon de textes
publiés aux Éditions de Minuit entre 1963 et 2008.

BEAUVOIR, Cécile, *Envie d'amour*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
BECKETT, Samuel, *Oh les beaux jours* [1963], Paris, Éditions de Minuit, 2001.
—, *Malone meurt*, [1951], Paris, Éditions de Minuit, 2004.
—, *Molloy* [1951], Paris, Éditions de Minuit, 1982.
—, *L'Innommable* [1953], Paris, Éditions de Minuit, 2004.
DIDI-HUBERMAN, Georges, *Écorces*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.
GODARD, Anne, *L'Inconsolable*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.
SIMON, Claude, *Le Jardin des plantes*, Paris, Éditions de Minuit, 1997.
WITTIG, Monique, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

Bibliographie des écrivains du corpus

- CHEVILLARD, Éric, *Mourir m'enrhume*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.
- , *Le Démarcheur*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- , *Palafox*, Paris, Éditions de Minuit et « double » 2003.
- , *Le Caoutchouc, décidément*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- , *La Nébuleuse du crabe*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- , *Préhistoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.
- , *Un fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.
- , *Au plafond*, Paris, Éditions de Minuit, 1997.
- , *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.
- , *Les Absences du capitaine Cook*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.
- , *Du Hérisson*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- , *Le Vaillant Petit Tailleur*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- , *Scalps*, essais littéraires, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 2004.
- , *Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 2004.
- , *Oreille rouge*, Paris, Éditions de Minuit, 2005 et « double », 2007.
- , *D'attaque*, illustrations de Gaston Chaissac, Argol, 2005.
- , *Démolir Nisard*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.
- , *Commentaire autorisé sur l'état de squelette*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 2007.
- , *Sans l'orang-outan*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.
- , *Dans la zone d'activité*, Paris, Dissonances, 2007.
- , *Ailes*, avec des illustrations d'Alain Ghertman, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 2007.
- , *L'Autofictif*, Talence, L'Arbre vengeur, 2009.
- , *En territoire cheyenne*, avec des illustrations de Philippe Favier, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 2009.
- , *L'Autofictif voit une loutre*, Talence, L'Arbre vengeur, 2010.
- , *Choir*, Paris, Éditions de Minuit, 2010.
- , *La Vérité sur le salaire des cadres*, Saint-Clément, Le Cadran ligné, 2010.
- , *Dino Egger*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.
- , *L'Autofictif père et fils*, Talence, L'Arbre vengeur, 2011.
- , *Iguanes et moines*, avec des illustrations de Philippe Favier, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 2011.
- , *L'Autofictif prend un coach*, Talence, L'Arbre vengeur, 2012.
- , *L'Auteur et moi*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

LAURENT, Éric, *Coup de foudre*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.

—, *Les Atomiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.

—, *Liquider*, Paris, Éditions de Minuit, 1997.

—, *Remue-ménage*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

—, *Dehors*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.

—, *Ne pas toucher*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

—, *À la fin*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

—, *Clara Stern*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

—, *Renaissance italienne*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

—, *Les Découvertes*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

MAUVIGNIER, Laurent, *Loin d'eux*, Paris, Éditions de Minuit, 1999 et « double », 2002.

—, *Apprendre à finir*, Paris, Éditions de Minuit, 2000 et « double », 2006.

—, *Ceux d'à côté*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

—, *Seuls*, Paris, Éditions de Minuit, 2004 et « double » 2004.

—, *Le Lien*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

—, *Dans la foule*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

—, *Des Hommes*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

—, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

—, *Tout mon amour*, théâtre, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

NDIAYE, Marie, *Quant au riche avenir*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

—, *Comédie classique*, Paris, P.O.L., 1987 et Gallimard, « Folio », 1988.

—, *La Femme changée en bûche*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

—, *En famille*, Paris, Éditions de Minuit, 1991 et « double », 2007.

—, *Un temps de saison*, Paris, Éditions de Minuit, 1994 et « double », 2004.

—, *La Sorcière*, Paris, Éditions de Minuit, 1996 et « double », 2003.

—, *Hilda*, théâtre, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

—, *La Naufragée*. J.M.W. Turner, Grandvilliers, Delattre, 1999.

—, *La Diablesse et son enfant*, Paris, L'École des loisirs, 2000.

—, *Providence*, théâtre, Seyssel, Comp"Act, 2001.

—, *Rosie Carpe*, Paris, Éditions de Minuit, 2001 et « double », 2009.

—, *Papa doit manger*, théâtre, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

—, *Les Paradis de Prunelle*, Paris, Albin Michel Jeunesse, 2003.

—, *Les Serpents*, théâtre, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

—, *Tous mes amis*, nouvelles, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

—, *Rien d'humain*, théâtre, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004.

—, *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, 2005.

—, *Le Souhait*, Paris, L'École des loisirs, 2005.

- , *Puzzle*, avec Jean-Yves Cendrey, théâtre, Paris, Gallimard, 2007.
- , *Mon cœur à l'étroit*, Paris, Gallimard, 2007.
- , *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009.
- , *Les Grandes Personnes*, théâtre, Paris, Gallimard, 2011.
- , *Y penser sans cesse*, photographies de Denis Cointe, Talence, L'Arbre vengeur, 2011.

- VIEL, Tanguy *Le Back-Note*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- , *Cinéma*, Paris, Éditions de Minuit, 1999).
 - , *L'Absolue Perfection du crime*, Paris, Éditions de Minuit, 2001 et « double », 2006.
 - , *Insoupçonnable*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.
 - , *Paris-Brest*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
 - , *Cet homme-là...*, Paris, Desclée de Brouwer, 2009.
 - , *Hitchcock, par exemple*, Paris, Naïve, 2010.

Ouvrages et articles critiques sur les auteurs étudiés

Éric Chevillard

Pour une bibliographie très complète des articles parus au sujet d'Éric Chevillard, voir le site d'Even DOUALIN : <http://www.eric-chevillard.net>, rubriques « critiques », « travaux », « entretiens ».

BERTOCCHI-JOLLIN, Sophie, « Rhétorique de l'amplification et parodie dans *Le Vaillant petit Tailleur* », dans *Le Grand Déménagement : la langue de Chevillard*, NARJOUX, Cécile, BERTOCCHI-JOLLIN, Sophie (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Bourgogne, à paraître fin 2012.

BONAZZI, Mathilde, « Une espèce de transe stylistique : Éric Chevillard s'entretient avec Mathilde Bonazzi », dans *La Langue de Chevillard, « le grand déménagement de la langue »*, NARJOUX, Cécile, BERTOCCHI-JOLLIN, Sophie (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Bourgogne, à paraître fin 2012.

JOURDE, Pierre, *Empailler le toréador*, Paris, José Corti, 1999.

JULY, Joël, « La digression dans *Le Vaillant petit tailleur* », dans *La Langue de Chevillard, « le grand déménagement de la langue »*, NARJOUX, Cécile, BERTOCCHI-JOLLIN, Sophie, (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Bourgogne, à paraître fin 2012.

MURA-BRUNEL, Aline (dir.), *Chevillard, Echenoz, filiations insolites*, Amsterdam/New-York, Rodopi, coll. « CRIN », 2008.

NARJOUX, Cécile, BERTOCCHI-JOLLIN, Sophie (dir.), *La Langue d'Éric Chevillard : « le grand déménagement de la langue »*, Dijon, Éditions Universitaires de Bourgogne, à paraître fin 2012.

POIRIER, Jacques, « Malaise dans l'adjectivisation : sur Éric Chevillard, Éric Laurent et quelques autres », dans *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Cécile NARJOUX (dir.), Dijon, EUD, 2010, p. 161-173.

—, « De la littérature et autres bagatelles : sur Éric Chevillard », dans *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, BLANCKEMAN, Bruno, DAMBRE, Marc (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 15-26.

ROCHE, Anne, « Rêveur, rageur / The furious dreamer », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°1, décembre 2010. <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org>.

RUFFEL, David « Les romans d'Éric Chevillard sont très utiles », dans *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, BLANCKEMAN, Bruno, DAMBRE, Marc (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012., p. 27-32.

SCHOENTJES, Pierre, « Le Roman sans personnage auquel ne manque que l'histoire : Dino Egger d'Éric Chevillard », dans *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, à paraître.

Éric Laurent

POIRIER, Jacques, « Malaise dans l'adjectivisation : sur Éric Chevillard, Éric Laurent et quelques autres », dans *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Cécile NARJOUX (dir.), Dijon, EUD, 2010, p. 161-173.

Laurent Mauvignier

Pour accéder à la bibliographie complète de l'auteur, voir le site de Laurent Mauvignier : www.laurent-mauvignier.net.

« La panoplie littéraire de Laurent Mauvignier », *Décapage*, n°43, Paris, Éditions de la Table Ronde.

BIKIALO, Stéphane, DÜRRENMATT, Jacques (dir.), *Dialogues contemporains, Pierre Bergounioux, Régine Detambel, Laurent Mauvignier, La Licorne*, Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2002.

BIKIALO Stéphane, « Laurent Mauvignier : « rien n'est dit et l'on vient trop tard (pour le dire) » : sur *Loin d'eux* (1999) et *Apprendre à finir* (2000) », dans *Pierre Bergounioux, Régine Detambel, Laurent Mauvignier, La Licorne*, BIKIALO, Stéphane, DÜRRENMATT, Jacques (dir.), Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000, p. 129-141.

CAPONE, Carine, *L'Appropriation de l'événement dans la littérature française moderne et contemporaine : Marguerite Duras, Claude Simon, Emmanuel Carrère et Laurent Mauvignier*, thèse préparée sous la direction de Dominique VIART, Université Lille 3, depuis le 01/10/10.

DÜRRENMATT, Jacques, NARJOUX, Cécile (dir.), *La Langue de Laurent Mauvignier, « une langue qui court »*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012.

Marie NDiaye

ASIBONG, Andrew, JORDAN, Shirley (dir.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, *Revue des sciences humaines*, n° 293, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, janvier-mars 2009.

BAHLER, Usula, « Retour à l'homme : Marie NDiaye et Pascale Kramer », dans *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, ASHOLT, Wolfgang, DAMBRE, Marc (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 293-310.

HUVELLE, Fanny, « "Rendre visite à une amie" ou les visitations de Marie NDiaye », *Roman 20-50* [revue en ligne], n°52, janvier 2001, p. 155-165.

MICHEL, Natacha, « Marie NDiaye : Plis et replis dans le roman français », *Critique*, vol. 53, Paris, 1997, p. 734-744.

RABATE, Dominique, *Marie NDiaye*, Paris, Cultures France éditions/Textuel, 2008.

—, « Qui peut l'entendre ? Qui peut savoir ? », dans *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, Andrew Asibong et Shirley Jordan (dir.), *Revue des sciences humaines*, n° 293, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, janvier 2009, p. 93-100.

SARREY-STRACK, Colette, *Fictions contemporaines au féminin : Marie Darrieussecq, Marie NDiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, Paris, L'Harmattan, 2004.

WAGNER, Franck, « Parler et percevoir : les fluctuations de la situation narrative dans *La Femme changée en bûche* de Marie NDiaye », *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 217-237.

Tanguy Viel

ANDRE, Marie-Odile, FAERBER, Johan (dir.), *Premiers romans, 1945-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005.

FORTIER, Frances, MERCIER, Andrée, « L'autorité narrative et ses déclinaisons en fiction contemporaine : *Cinéma* de Tanguy Viel et *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », dans *Le Roman français de l'extrême contemporain, Écritures, engagements, énonciations*, HAVERCROFT, Barbara, MICHELUCI, Pascal, RIENDEAU, Pascal (dir.), Québec, Nota bene, 2010, p. 255-276.

HOUPPERMANS, Sjef, « Cinéma avec Tanguy Viel », dans *La Novellisation. Du film au livre/Novelization. From Film to Novel*, Leuven, Leuven University Press, 2004, p. 141-151.

HOUPPERMANS, Sjef, NICHOLSON-SMITH, Donald, "Tanguy Viel: from world to image", dans *Writing and the image today*, Yale French Studies, 2008, vol. 114, p. 37-50.

MENEGALDO, Gilles, PETIT, Maryse (dir.), *Manières de noir : la fiction policière contemporaine*, Cerisy-la-Salle, Manche, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

SENNHAUSER, Anne, *La Réécriture de l'aventure dans la fiction contemporaine : enjeux de la représentation du romanesque chez Jean Echenoz, Patrick Deville, Éric Laurrent et Tanguy Viel*, thèse préparée sous la direction de Marc Dambre, Université de Paris 3, depuis le 08/10/09.

Ouvrages et articles critiques sur l'histoire des Éditions de Minuit et l'édition contemporaine

AMMOUCHE-KREMER, Françoise, « Entretien avec Jérôme Lindon directeur des Éditions de Minuit », dans *Jeunes auteurs de Minuit*, AMMOUCHE-KREMERS, Michèle et HILLENAAR Henk (dir.), Amsterdam/Atlanta, Crin, 1994.

BESSARD-BANQUY, Olivier, « Entretien avec Irène Lindon », dans *L'Édition littéraire aujourd'hui*, BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Les cahiers du livre », 2006, p. 77-82.

BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), *L'Édition littéraire aujourd'hui*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Les cahiers du livre », 2006.

CARRIERE Jean-Claude, ECO Umberto, *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, Paris, Grasset, 2009.

CHARTIER, Roger, MARTIN, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard-Promodis, 1991.

FAERBER, Johan « La photo Minuit, du cliché nocturne à la lumière du négatif », dans *L'Idée de littérature dans les années 1950*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document64.php>.

DEBU-BRIDEL, Jacques, *Historique*, Paris, Éditions de Minuit, 1945.

DUCLERT, Vincent, *Minuit. La Résistance littéraire en France, 1940-1944*, 1985. Tiré d'un mémoire de maîtrise : *Monographie d'une structure éditoriale clandestine, 1940-1944*, sous la direction de REMOND, René assisté de SIRINELLI Jean-François (Paris X, Nanterre, 1984).

ECHENOZ, Jean, *Jérôme Lindon*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

LEBRUN, Jean-Claude, *Minuit toujours*, texte hors commerce offert par la librairie Ombres Blanches, Toulouse, 1995.

LINDON, Irène, « La vie des éditions de Minuit dépend entièrement de la librairie de création », dans *L'Édition littéraire aujourd'hui*, BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), Bordeaux, PUB, 2006, p. 77-84.

SAPIRO, Gisèle (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009

SIMONIN, Anne, *Les Éditions de Minuit, le devoir d'insoumission, Nouvelle édition augmentée avec des annexes sur le Nouveau Roman et la Guerre d'Algérie, 1942-1955*, Paris, IMEC éditeur, coll. « L'édition contemporaine », 2008.

—, *Le Droit de désobéissance, les Éditions de Minuit en guerre d'Algérie*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

UTARD, Jean-Claude, cours sur l'édition française, mis en ligne sur le site de Médiadix, Pôle métiers du livre, Centre Régional de Formation aux Carrières des Bibliothèques de la Région Ile de France, Université de Paris 10, Nanterre, La Défense. URL : <http://mediadix.uparis10.fr/cours/Edition/&siteEdition.htm>.

VERCORS, *La Bataille du silence. Souvenirs de Minuit*, Paris, Presse de la Cité, 1967. Réédité par les Éditions de Minuit en 1967.

VIGNE, Éric, *Le Livre et l'éditeur*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2008.

VIGNES, Henri, *Bibliographie des Éditions de Minuit, Du Silence de la mer à « L'Anti-Œdipe »*, (20 février 1942- 18 février 1972), Paris, Librairie Henri Vignes et les Éditions des Cendres, 2010.

Études générales sur le roman

ANZIEU, Didier, *Beckett*, Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1999.

ASHOLT, Wolfgang, DAMBRE, Marc (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011.

AUCLERC, Benoît, « Deleuze à l'épreuve du tropisme », dans *Deleuze et les écrivains, littérature et philosophie*, GELAS, Bruno, MICOLET, Hervé (dir.), Nantes, Éditions Cécile Default, 2007, p. 95-106.

AUCLERC, Benoît, CHEVALIER, Yannick (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2012.

BAETENS, Jan, « Littérature expérimentale : les années 1980 », *La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993.

—, « Simultanéités : pour une approche plurielle du simultané dans *Correspondance* de Peeters-Plissart », dans VIART Dominique (dir.), *Jules Romain et les écritures de la simultanéité*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 293-304.

—, « Éloge de la ligne », dans *Claude Simon et Le Jardin des plantes*, HOUPPERMANS, Sjef (dir.), Amsterdam/ New-York, Rodopi, 2001, p. 31-42.

BAETENS, Jan, VIART, Dominique (dir.), *Écritures contemporaines 2, États du roman contemporain*, Paris, Minard, 1999.

BARTH, John, « A Few Words About Minimalism », *The New-York Times Book Review*, 28 December 1986, p. 1-25.

BARTHES, Roland, « Plaisir aux Classiques », [1944], *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. I, p. 57-67.

—, « Écrivains de gauche ou littérature de gauche ? », [1952], *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. I, p. 163-165.

—, « Oui, il existe bien une littérature de gauche », [1953], *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. I, p. 229-233.

—, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », [1958], *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. II, p. 364-365.

—, « Écrivains et écrivains », [1960], *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. II, p. 403-410.

—, « Linguistique et littérature », [1968], *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. III, p. 52-59.

—, « Le style et son image », [1969], *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. III, p. 972-981.

—, *S/Z* [1970], *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. III, p. 119-341.

—, « Écrire, verbe intransitif ? », [1970], *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. III., p. 617-626.

—, *Le Plaisir du texte*, [1973], *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 217-264.

—, « De la parole à l'écriture », [1974], *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, 2002, t. IV, p. 537-541.

—, *Roland Barthes par Roland Barthes*, [1975], *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, 2002, t. IV, p. 575-771.

—, « Le bruissement de la langue », [1975], *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, 2002, t. IV, p. 800-803.

—, *Fragments d'un discours amoureux*, [1977], *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. v, p. 25-296.

—, « Réponses », [1971], *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. iii, p. 1023-1044.

BAQUE, Françoise, *Le Nouveau Roman*, Paris, Bordas, 1972.

BEGAUDEAU, François, BERTINA, Arno, LARNAUDIE, Mathieu, collectif INCULTE, *Devenirs du roman*, Paris, Naïve, 2007.

BESSARD-BANQUY, Olivier, « La rhétorique du loufoque », dans *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, MOUREY, Jean-Pierre, VRAY Jean-Bernard (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 149-154.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000.

—, *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002.

—, « Jean Echenoz : dérapages contrôlés », dans *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, MOUREY, Jean-Pierre, VRAY, Jean-Bernard (dir.), Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 127-133.

BLANCKEMAN Bruno, MILLOIS, Jean-Christophe (dir.), *Le Roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologie*, Paris, Prétexte éditeur, 2004.

BONHOMME, Bérénice, *Claude Simon, une écriture en cinéma*, Oxford/Bern/Berlin, Peter Lang, 2010.

BRIDET, Guillaume, « Le corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet », dans *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline, DAMBRE, Marc (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 439-446.

COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Toulouse, Tristram, 2004.

COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

—, *Le Démon de la théorie, littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point », 1998.

—, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005.

DAMBRE, Marc, BLANCKEMAN, Bruno (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012.

DEMANZE, Laurent, VIART, Dominique (dir.), *Fins de la littérature ? Esthétiques et discours de la fin*, t. I, Paris, Armand Colin, 2012.

DESSONS, Gérard, « Noir et blanc : la scène graphique de l'écriture », dans *Lisible/visible : problématiques*, *La Licorne*, n° 23, Mourier-Casile, Pascaline, Moncond'huy, Dominique (dir.), Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de L'Homme et de la Société, 1992, p. 183-190.

—, *L'Art et la manière, Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2004.

DESSONS, Gérard (dir.), *Penser la voix : chant, communication, linguistique clinique, littérature, musique, peinture, psychanalyse, théâtre*, *La Licorne* n° 41, Poitiers, UFR langues, littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 1997.

- DEMONPION, Denis, *Houellebecq non autorisé*, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2007.
- FAERBER, Johan, « Écrire : verbe transitif ? », dans *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, ASHOLT, Wolfgang, DAMBRE, Marc (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 21-33.
- , *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- FOREST, Philippe, *Le Roman, le réel et autres essais*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006.
- GARRIC, Henri, « Pour une histoire de la notion de fiction », dans *Littérature, représentation, fiction*, BESSIERE, Jean (dir.), Paris, Honoré Champion, 2007, p. 33-53.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La Littérature au second degré* (1982), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1992.
- GODARD, Henri, *Le Roman mode d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006.
- GROSSMAN, Évelyne, *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- GUICHARD, Thierry, JERUSALEM, Christine, MONGO-MBOUSSA, Boniface, PERAS, Delphine, RABATE, Dominique, *Le Roman français contemporain*, Paris, Culturesfrance éditions, 2007.
- HELLEGOUARC'H, Pascale, « Pastiche éditorial : un exercice de style ? », dans *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, à paraître.
- HOUPPERMANS, Sjef (dir.), *Claude Simon et Le Jardin des plantes*, Amsterdam/ New-York, Rodopi, 2001.
- JERUSALEM, Christine, « La Rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », dans *Le Roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies*, BLANCKEMAN, Bruno (dir.) Paris, Prétexte éditeur, 2004, p. 53-77.
- , *Jean Echenoz, géographies du vide*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.
- , « Le Loufoque : une écriture en pattes de mouches », dans *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle, Arts et littérature*, Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), Saint-Étienne, PUSE, 2003, p. 135-147.
- JERUSALEM, Christine, VRAY, Jean-Bernard (dir.), *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006.
- JUBERT, Roxane, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005.
- MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998.
- MARX, William, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation*, Paris, Minuit, 2005.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- , *Modernité Modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988.
- , *De la langue française, Essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette, 1997.
- , « Le théâtre dans la voix », dans *Penser la voix*, DESSONS, Gérard (dir.), *La Licorne* n° 41, Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 1997, p. 25-42.
- , « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », dans *La Ponctuation, La Licorne*, n° 52, DÜRRENMATT, Jacques (dir.), Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000, p. 289-293.
- MEURET, Isabelle, *L'Anorexie créatrice*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006.

MOUREY, Jean-Pierre, VRAY, Jean-Bernard (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle. Arts et littératures*, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2003.

NOGUEZ, Dominique, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003.

NUNEZ, Laurent, *Les Écrivains contre l'écriture (1900-2000)*, Paris, José Corti, 2006.

PATRICOLA, Jean-François, *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*, Paris, Écriture, 2005.

RABATE, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

—, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 2001.

—, « Résistances et disparitions », dans *Le Roman français contemporain*, collectif, Paris, Cultures France éditions, 2007, p. 9-46.

—, « Figures de la disparition dans le roman contemporain », dans *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, ASHOLT, Wolfgang, DAMBRE, Marc (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 67-75.

RABATE, Dominique, (dir.), *Écritures du ressassement, Modernités*, n° 15, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.

RABATE, Dominique, VIART, Dominique (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009.

REGY, Claude, « Le champ de la voix », dans *Penser la voix : chant, communication, linguistique clinique, littérature, musique, peinture, psychanalyse, théâtre*, La Licorne, n° 41, DESSONS, Gérard (dir.), Poitiers, UFR langues, littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 1997, p. 43-52.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

—, *Le Nouveau Roman* (1973), Paris, Éditions du Seuil, Points, 1990.

RIPOLL, Ricard, « L'illisible comme projet du sens », dans *L'Illisible*, La Licorne, n° 76, LOUVEL, Liliane, RANNOUX, Catherine (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 57-67.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

ROSSET, Clément, *Le Réel, traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

SCHOOTS, Fieke, « Passer en douce à la douane » : *l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam/Atlanta, Éditions Rodopi, 1997.

VANNIER, Gilles, « XX^e siècle, après 1945 », dans *Histoire de la littérature française*, COUTY, Daniel (dir.), Paris, Bordas, 2004, p. 683-762.

VIART Dominique, « Ouverture. Blancheurs et minimalismes littéraires », dans RABATE Dominique, VIART, Dominique (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009, p. 7-26.

—, « La Littérature contemporaine et la question du politique », dans *Le Roman français de l'extrême contemporain, écritures, engagements, énonciations*, HAVERCROFT, Barbara, MICHELUCCI, Pascal, RIENDEAU Pascal (dir.), Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2010, p. 105-121.

VIART Dominique, VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent, Héritage, Modernité, Mutations*, Paris, Bordas, 2005,

VAN WESEMAEL, Sabine, *Le Roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2010.

WEDELL, Noura, « Monique Wittig : la lettre et le geste », dans *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, AUCLERC, Benoît, CHEVALIER, Yannick (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2012, p. 35-47.

WOLF, Nelly, *Une Littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Paris, Éditions Droz, 1995.

YAPAUDJIAN-LABAT, Cécile, « L'ombre de Beckett », dans *Existe-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, à paraître.

ZIMMERMANN, Laurent, *L'Aujourd'hui du roman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2005.

Références linguistiques et stylistiques

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995 (deux volumes).

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, LALA, Marie-Christine (dir.), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2002.

BALLY, Charles, *Précis de Stylistique*, Genève, Eggimann, 1905.

—, *Traité de stylistique*, Heidelberg-Paris, Carl Winter-Klincksieck, 1909.

BONENFANT, Luc, *Les Avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, Nota Bene, 2002.

BONHOMME, Marc, *Le Discours métonymique*, Bern/Berlin/Bruxelle, Peter Lang, 2006.

BORDAS, Éric, « Fantaisie ponctuant de tirets ponctuels dans les « Essais et Nouvelles » de 1846-1847, de Baudelaire, dans *La Ponctuation, La Licorne*, n° 52, DÜRRENMATT, Jacques (dir.), Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000, p. 145-153.

—, « Le cliché du style, usages d'une mention terroriste », dans *Clichés et clichages, La Licorne*, n° 59, BORDAS, Éric, RANNOUX, Catherine (dir.), Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001, p. 133-154.

—, « Stylistique et sociocritique », *Littérature*, n° 140, Paris, Larousse, décembre 2005, p. 30-41.

—, « Style gay ? », *Littérature*, n° 147, Paris, Larousse, septembre 2007, p. 115-129.

—, « Style », *un mot et des discours*, Paris, Kimé, 2008.

—, « Pornographie et langue littéraire ? », dans *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Cécile NARJOUX (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010, p. 71-80.

BORDAS, Éric, RANNOUX, Catherine, *Clichés et clichages, Mélanges Anne-Marie Perrin-Naffakh, La Licorne*, n° 59, Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001.

BOUCHERON-PETILLON, Sabine, « Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiter les mots », dans *La Ponctuation, La Licorne*, n° 52, DÜRRENMATT, Jacques (dir.), Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000, p. 179-187.

—, *Les Détours de la langue : étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain/Paris/Dudley/MA, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'Information Grammaticale », 2002.

- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, coll. « Tel », 1990, (deux volumes).
- BERTRAND, Michel, GERMONI, Karine, JAUER, Annick (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, à paraître.
- BIKIALO, Stéphane, RANNOUX, Catherine (dir.), *Les Images chez Claude Simon, des mots pour le voir*, *La Licorne*, n° 71, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- CATACH, Nina (dir.), *La Ponctuation*, *Langue française*, n° 45, Paris, Larousse, 1980.
—, *La ponctuation : histoire et système*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que-sais-je ? », 1994.
- CHAROLLES, Michel, « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes », *Langue française*, n° 38, Larousse, 1978.
- CHAUDIER, Stéphane, « La référence classique dans la prose narrative », dans *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, PHILIPPE, Gilles, PIAT, Julien (dir.), Paris, Fayard, 2009, p. 281-321.
- CHAURAND, Jacques (dir.), *Nouvelle Histoire de la langue française*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- CHRISTIN, Anne-Marie, *Poétique du blanc, vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters, 2000.
- CLEMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- DENIS, Delphine, SANCIER-CHATEAU, Anne, *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de poche, 1994.
- DOMINGUES DE ALMEIDA, José, « Style Minuit et spécificité scripturale chez Eugène Savitzkaya : filiation et contexte », dans *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, à paraître.
- DRILLON, Jacques, *Traité de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 1991.
- DÜRRENMATT, Jacques, *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1998.
—, « Vers la ponctuation moderne ou les batailles de Croft », dans *La Ponctuation*, *La Licorne*, n° 52, DÜRRENMATT, Jacques (dir.), Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000, p. 133-143.
—, *Le Vertige du vague, les Romantiques face à l'ambiguïté*, Paris, Kimé, 2001.
—, *La Métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2002.
—, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005.
—, « Le tiret et la virgule : notes sur la ponctuation poétique de Verlaine », dans *Lectures de Verlaine*, MURPHY, Steve (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
—, « Une ponctuation aberrante », dans *Gaspard de la nuit. Le Grand Œuvre d'un petit romantique*, WANLIN, Nicolas (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2010, p. 75-87.
- DÜRRENMATT, Jacques (dir.), *La Ponctuation*, *La Licorne*, n° 52, Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000.
- FAVRIAUD, Michel, « La mise au jour des unités de signification par la ponctuation », *L'Information grammaticale*, n° 93, mars 2002, p. 49-50.

- GESVRET, Guillaume, « Faire surface : affect et plasticité dans *Oh les beaux jours* », *Beckett, le mot en espace, autour du premier théâtre, La Licorne*, n° 91, DUBOR, Françoise, GUILBARD, Anne-Cécile (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 71-80.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993.
- , *Le Style en mouvement*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup », 2005.
- HIMY-PIERI, Laure, MACE, Stéphane (dir.), *Stylistique de l'archaïsme*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.
- ILLOUZ, Nicolas, NEEFS, Jaques (dir.), *Crise de prose*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.
- JENNY, Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1990.
- , *La Fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives Littéraires », 2002.
- , *Je suis la révolution*, Paris, Belin, 2008.
- LIGNEREUX, Cécile, PIAT, Julien (dir.), *Une langue à soi*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.
- LOUVEL, Liliane, RANNOUX, Catherine (dir.), *L'Illisible, La Licorne*, n° 76, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- , *La Réticence, La Licorne*, n° 68, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- MAGNIONT, Gilles, « Le subjonctif imparfait entre dérision et sacré », dans *Stylistique de l'archaïsme*, HIMY-PIERI, Laure, MACE Stéphane (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 289-311.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MOLINIE, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- MOLINIE, Georges, CAHNE, Pierre (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- MURAT, Michel, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002.
- , « Modestes propositions sur l'histoire littéraire et la fiction », dans *Fictions d'histoire littéraire, La Licorne*, n° 86, JEANNELLE, Jean-Louis (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 281-298.
- NARJOUX, Cécile, « Vi-lisibilité du récit contemporain ou la ligne excédée », dans *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, NARJOUX, Cécile (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010, p. 241-253.
- , « Le point de la désillusion dans la prose narrative contemporaine », *Poétique*, n° 163, Paris, Éditions du Seuil, septembre 2010, p. 325-338.
- , *La Ponctuation, Règles, exercices et corrigés*, Paris, De Boeck/Duculot, 2010.
- , « “Une phrase pas finie” ou la phrase en question dans l'œuvre romanesque de Laurent Mauvignier », dans *La Langue de Laurent Mauvignier, « une langue qui court »*, DÜRRENMATT, Jacques, NARJOUX, Cécile (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p. 151-166.
- , « Ceux qui n'écrivent pas “comme il faut” », dans *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, à paraître.

NARJOUX, Cécile (dir.), *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010.

—, *La Langue de Sylvie Germain, « en mouvement d'écriture »*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010.

NOAILLY, Michèle, « L'ajout après un point n'est-il qu'un simple artifice graphique ? », dans *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, LALA, Marie-Christine (dir.), Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 133-145.

PHILIPPE, Gilles, *Sujet, verbe, complément. Le Moment grammatical de la littérature française, 1880-1940*, Paris, Gallimard, 2002.

PHILIPPE, Gilles, PIAT, Julien (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

PIAT, Julien, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (1950-1960): Beckett, Pinget, Simon*, thèse présentée par PIAT, Julien, sous la direction de PHILIPPE, Gilles, Grenoble, Université Stendhal Grenoble 3, 2007.

RANNOUX, Catherine, « Éclats de mémoire : la page fragmentée, *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », dans *La Ponctuation, La Licorne*, n° 52, Jacques Dürrenmatt (dir.), Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000, p. 245-260.

—, « Aux carrefours de l'image : le récit mémoriel », dans *Les images chez Claude Simon, des mots pour le voir, La Licorne*, n° 71, BIKIALO, Stéphane, RANNOUX, Catherine (dir.), Poitiers, UFR Langues Littératures/ Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2004, p. 15-26.

—, « La "langue de tous", un défi à la "langue littéraire", *Les Années d'Annie Ernaux* », dans *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, NARJOUX, Cécile (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010, p. 175-186.

—, « Quand ça parle, de *Loin d'eux* à *Des Hommes*, de Laurent Mauvignier », dans *La Langue de Laurent Mauvignier : « une langue qui court »*, DÜRRENMATT, Jacques, NARJOUX, Cécile (dir.), Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p.137-149.

RABATEL, Alain, « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue », *Langue française*, n° 132, 2001, p. 72-95.

RASTIER, François, « Vers une linguistique des styles », *L'Information grammaticale*, n° 89, mars 2001, p. 3-6.

REGGIANI, Christelle, *Éloquence du roman. Rhétorique littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, 2008.

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

RIOU, Daniel, « Olivier Cadiot, le sujet de la "déterritorialisation du sens" », dans *L'Illisible, La Licorne*, n° 76, LOUVEL, Liliane, RANNOUX, Catherine (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 155-170.

RIOUX-WATINE, Marie-Albane, *La Voix et la frontière. Sur Claude Simon*, Paris, Honoré Champion, 2007.

ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Duculot, 1999.

SABLAYROLLES, Jean-François, « Archaïsme : un concept mal défini et des utilisations littéraires contrastées », dans *Stylistique de l'archaïsme*, HIMY-PIERI, Laure, MACE, Stéphane (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.

SERÇA, Isabelle, *Les Coutures apparentes de la recherche : Proust et la ponctuation*, Paris, Honoré Champion, 2010.

—, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

SMADJA, Stéphanie, *La « nouvelle prose française ». Étude sur la prose narrative au début des années 1920*, thèse de doctorat, Université Paris IV.

SIOUFFI, Gilles, « La "langue littéraire" au tournant du siècle : d'une paradoxale survie », dans *La Langue littéraire à l'aube du ^{xx}e siècle*, NARJOUX, Cécile (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010.

—, *Le Génie de la langue française, Études sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'âge classique*, Paris, Honoré Champion, 2010.

SAVATOVSKY, Dan, « Siècle, fin-de-siècle, début-de-siècle : langue littéraire et périodisation », dans *La Langue littéraire à l'aube du ^{xx}e siècle*, Cécile NARJOUX (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010, p. 51-67.

VEDENINA, Ludmilla, *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Paris, Peeters-Selaf, 1989.

VUILLAUME, Marcel, « La signalisation du style indirect libre », *Cahiers Chronos*, n° 5, 2000, p. 107-130.

Ouvrages d'histoire, sociologie, philosophie et esthétique

BERA, Matthieu, LAMY, Yvon, *Sociologie de la culture*, Paris, Arman Colin, 2008.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, [1992], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998.

BROOKS, David, *Les Bobos*, Paris, F. Massot, 2000. Traduction de THIRIOUX, Marianne et NABET Agathe.

CATHELAT, Bernard, *Socio-Styles-Système, les styles de vie, théories, méthodes, applications*, Paris, Les éditions d'Organisation, 1990.

CITTON, Yves, « La passion des catastrophes », *Acta fabula*, Essais critiques. <http://www.fabula.org/revue/document4926.php>.

CLAIR, Jean, *Considération sur l'état des beaux-arts, critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983.

—, *Méduse, contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1989.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

—, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

—, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

DERRIDA, Jacques, HABERMAS, Jürgen, *Le « Concept » du 11 septembre, Dialogues à New-York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2004.

- DIOR, Christian, *Conférences écrites par Christian Dior pour la Sorbonne, 1955-1957*, Paris, Éditions du Regard/ Éditions de l'Institut Français de la Mode, 2003.
- DUMAY, Raymond, « Mort de la littérature (1950) », n°6, LHT, Documents, publié le 01 mai 2009 [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/lht/6/documents/134-dumay>.
- GLOCK, Hans-Johann, *Dictionnaire Wittgenstein* (1996), traduit de l'anglais par Hélène ROUDIER DE LARA et Philippe DE LARA, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2003.
- GRIGNON, Claude, PASSERON, Jean-Claude, *Le Savant et le Populaire, Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, coll. « Hautes études », 1989.
- HEINICH, Nathalie, *La Gloire de Van Gogh, Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- , *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- , *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, *L'Idiotie, art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-Arts Magazine/Livres, 2003.
- LECLERC, Gérard, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- MEYRONNIS, François, *De l'extermination considérée comme un des beaux-arts*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 2007.
- MICHAUD, Yves, *L'Art à l'état gazeux* [2003], Paris, Hachette Littératures, 2005.
- NOUDELMANN, François, *Les Airs de famille, une philosophie des affinités*, Paris, Gallimard, 2012.
- RANCIERE, Jacques, *La Parole muette*, Paris, Hachette Littératures, 1998.
- , *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- , *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- ROMANO, Claude, *L'Événement et le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1998.
- WINOCK, Michel, *L'Élection présidentielle en France, 1958-2007* [2007], Paris, Perrin, 2008.
- , *L'Effet de génération, Une brève histoire des intellectuels français*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2011.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Le Cahier bleu et le Cahier brun* (1933-1935), traduit de l'anglais par Marc GOLDBERG et Jérôme SACKUR, Paris, Gallimard, 1966.
- , *Recherches Philosophiques* (1953), traduit de l'allemand par Françoise DASTUR, Maurice ELIE, Jean-Luc GAUTERO, Dominique JANICAUD, Élisabeth RIGAL, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2004.

Usuels

Le Trésor de la Langue Française Informatisé, ATILF, CNRS, Université de Lorraine.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire Historique de la langue française* [1992], Paris, Le Robert, 1998.

—, *Le Grand Robert*, Paris, Le Robert, 1992.

—, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005.

Sites consultés

Sites de journaux et de magazines

Libération : <http://www.liberation.fr>.

L'Express. URL : <http://www.lexpress.fr>.

L'Humanité. URL : <http://www.humanite.fr>.

Le Figaro. URL : <http://www.lefigaro.fr>.

Le Matricule des anges: <http://www.lmda.net>.

Le Temps. URL : <http://letemps.ch>.

Autres sites

Architecte Olivier Gagnère : <http://www.gagnere.net>.

Association pour le Contrôle de la Diffusion des Médias et de l'Office de Justification de la Diffusion (O.J.D.) : <http://www.o.j.d.com>.

Bibliothèque de Toulouse : <http://www.bibliotheque.toulouse.fr>.

Les Éditions de Minuit : <http://leseditionsdeminuit.fr>.

Éditions P.O.L. : <http://www.pol-editeur.com>.

Restaurant le Lina's : <http://linasparis.com>.

Revue de presse sur les écrivains du corpus

Lorsque l'article est en ligne librement, on trouve les abréviations suivantes :

- (M) pour les Éditions de Minuit. URL : <http://leseditionsdeminuit.eu>.
- (H) pour *L'Humanité*. URL : <http://www.humanite.fr>, rubrique « archives ».
- (T) pour *Le Temps*. URL : <http://letemps.ch>.
- (E) pour *L'Express*. URL : <http://www.lexpress.fr>.
- (F) pour *Le Figaro*. URL : <http://www.lefigaro.fr>.

Les articles disponibles sur le site des Éditions de Minuit sont souvent donnés sans titre. En outre, sur les sites de presse, la pagination de la version papier n'est pas précisée et certains numéros de page sont donc inconnus. Compte tenu de l'accessibilité des articles en ligne, j'ai choisi cependant de maintenir ces références.

Éric Chevillard

Sans l'orang-outan, 2007

- ALAIN, Nicolas, « Adieu cousin », *L'Humanité*, 20/12/07 (H).
- DE MONTREMY, Jean-Maurice, « Un singe en automne », *Livres Hebdo*, n° 697, 06/07/07, p. 29 (M).
- DJIAN, Aurélie, « Éric Chevillard, à quatre mains », *Le Monde des Livres*, 02/11/07, p. 4 (M).
- GRAINVILLE, Patrick, « Une planète sans singes », *Le Figaro*, 18/10/07, p. 33 (M).
- KANTCHEFF, Christophe, « Une grimace d'avance », *Politis*, n° 966, 06/09/07 (M).
- LIGER, Baptiste, « Fantaisie simiesque », *Lire*, n° 359, octobre 2007, p. 57.
- RÜF, Isabelle, « Un seul être vous manque.... », *Le Temps*, 15/09/07 (T).
- VAQUIN, Agnès, « Un regard noir sur le monde », *La Quinzaine Littéraire*, n° 952, 01/09/07, p. 9-10.

Démolir Nisard, 2006

- ABESCAT, Michel, « L'écrit qui tue », *Télérama*, n° 2956, 06/09/06, p. 65.
- ANCIAN, Aimé, « Éric Chevillard entre en guerre », *Le Magazine Littéraire*, n° 456, 01/09/06, p. 76.
- ANDERSON, Myriam, sans titre, *Le Figaro Magazine*, 07/10/06, p. 88.
- DUSSERT, Éric, « Soutenir Chevillard », *Le Matricule des anges*, n° 77, 01/10/06, p. 30.
- EZINE, Jean-Louis, « Lettre ouverte à Désiré Nisard », *Le Nouvel Observateur*, n° 2187, 05/10/06, p. 126.

FILLON, Alexandre, « Nisard, le critique à abattre », *Lire*, n° 348, 01/09/06, p. 76.

GABRIEL, Fabrice, « Sans titre », *Les Inrockuptibles*, n° 564, 19/09/06, p. 88.

GRAINVILLE, Patrick, « Le confort intellectuel », *Le Figaro*, 16/11/06.

HARANG, Jean-Baptiste, « Vous avez dit Nisard ? », *Libération Livres*, 07/09/06, p. 5 (F).

KANTCHEFF, Christophe, « Soigne ta droite », *Politis*, n° 917, 14/09/06(M).

LEBRUN, Jean-Claude, « Un manifeste ravageur », *L'Humanité*, 07/09/06 (M et H).

LE NAIRE, Olivier, « L'ennemi intime », *L'Express* n° 2883, 05/10/06, p. 127.

MARIN LA MESLEE, Valérie, « Bon anniversaire, Monsieur Nisard ! », *Le Point*, n° 1787, 14/12/06, p. 127.

RÜF, Isabelle, « Connaissez-vous Nisard ? », *Le Temps*, 26/08/06 (T).

SAVIGNEAU, Josyane, « Pour en finir avec tous les Nisard », *Le Monde des Livres*, 22/09/06, p. 4 (M).

Oreille rouge, 2005

ABESCAT, Michel, « Où est passé l'hippopotame ? », *Télérama*, n° 2877, 02/03/05, p. 52 (M).

ANCIAN, Aimé, « Eric Chevillard en attendant l'hippo », *Le Magazine Littéraire*, n° 441, 04/05, p. 67-68.

CROM, Nathalie, « Chevillard en voyage », *La Quinzaine Littéraire*, n° 895, 1-15/03/05, p. 7.

DE MONTREMY, Jean-Maurice, « Chevillard Fenouillard », *Livres Hebdo*, n° 586, 28/01/05, p. 55 (M).

FAVRE, Emmanuel, « Une taupe au plafond », « Les tribulations d'Éric le rouge », *Le Matricule des anges* n° 61, mars 05, p. 14-17.

HARANG, Jean-Baptiste, « Chevillard, le chant du guépard », *Libération Livres*, 03/02/05, p. 4 (M).

LEBRUN, Jean-Claude, « Éric Chevillard. Les transports de la fiction », *L'Humanité*, 03/03/05 (H).

LIGER, Baptiste, « Un Mali qui vous veut du bien », *Lire*, n° 333, 01/03/05, p. 62-63.

PETILLON, Monique, « Impressions d'Afrique », *Le Monde des Livres*, 27/05/05, p. 4.

RÜF, Isabelle, « Où est passé l'hippopotame ? », *Le Temps*, 02/04/05 (T).

SIANKOWSKI, Pierre, « L'Afrique, c'est chic », *Les Inrockuptibles*, n° 480, 09/02/05, p. 68 (M).

Le Vaillant Petit Tailleur, 2003

DELORME, Marie-Laure, « Une révolte poétique », *Le Magazine Littéraire*, n° 426, décembre 2003, p. 69.

GABRIEL, Fabrice, « Haute couture », *Les Inrockuptibles*, n° 411, 15/10/03, p. 66-67(M).

HARANG, Jean-Baptiste, « Éric Chevillard est-il l'auteur d'un conte de Grimm ? Parfaitement. », *Libération*, 16/10/03 (M).

LEBRUN, Jean-Claude, « Éric Chevillard grimé en Grimm », *L'Humanité*, 13/11/03 (M et H).

PETILLON, Monique, « Éric Chevillard, le vaillant conteur », *Le Monde des Livres*, 31/10/03, p. 8 (M).

RÜF, Isabelle, « Sept d'un coup », *Le Temps*, 11/10/03 (T).

TISON, Jean-Pierre, « Sept mouches d'un coup », *Lire*, n° 320, 01/11/03, p. 74-75 (M).

Du Hérisson, 2002

DE MONTREMY, Jean-Maurice, « Portrait de l'artiste en hérisson », *Livres Hebdo*, n° 459, 01/03/02, p. 20-21.

DE RABAUDY, Martine, « Saines angoisses », *L'Express*, 28/03/02 (E).

GABRIEL, Fabrice, « Drôle d'oiseau », *Les Inrockuptibles* n° 329, 12/03/02, p. 34-35 (M).

HARANG, Jean-Baptiste, « Standing volvation », *Libération livres*, 07/03/02.

JOURDE, Pierre, « Le hérisson universel », *La Quinzaine Littéraire*, n° 828, 01/04/02, p. 8-9 (M).

LEBRUN, Jean-Claude, « Éric Chevillard, fausses digressions », *L'Humanité*, 20/06/02 (H).

TISON, Jean-Pierre, « L'épineux intrus », *Lire*, n° 304, 01/04/02, p. 72-73.

Les Absences du Capitaine Cook, 2001

GABRIEL, Fabrice, « Et vogue le navire », *Les Inrockuptibles*, n° 277, 13/02/01, p. 84-85 (M).

HARANG, Jean-Baptiste, « Chevillard, son Cook fait rire », *Libération*, 15/02/01 (M).

LEBRUN, Jean-Claude, « Ceci n'est pas un roman », *L'Humanité*, 14/06/01 (H).

MOURIER, Maurice, « Chevillard ou d'une folie d'écrire », *La Quinzaine littéraire*, n° 804, 16/03/01, p. 5.

PETILLON, Monique, « Le syndrome du babiroussa », *Le Monde des Livres*, 25/05/01, p. 4.

L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster, 1999

DELORME, Marie-Laure, « La comédie littéraire », *Le Magazine Littéraire*, n° 376, 01/05/99, p. 69.

HARANG, Jean-Baptiste, « Bio dégradée », *Libération livres*, 04/03/99.

PETILLON, Monique, « Chevillard et ses doubles », *Le Monde des Livres*, 09/04/99, p. 3 (M).

SAMOYAU, Tiphaine, « Propos d'un entrepreneur de démolitions », *La Quinzaine Littéraire*, n° 760, 16-30/03/99, p. 7.

TISON, Jean-Pierre, « Moelle du langage », *Lire*, n° 274, 01/04/99, p. 60-61.

Entretien

CHEVILLARD, Éric, « Michaux pour pouvoir », *Libération Livres*, 13/05/04, p. 3.

—, « Sans la tourte aux escargots », *Le Monde*, 21/02/08, p. 24.

FAVRE, Emmanuel (propos recueillis par), « Cheville au corps », « Comment c'est », *Le Matricule des anges*, n° 61, Mars 2005, p. 18-23.

HARANG, Jean-Baptiste (propos recueillis par), « J'aurais aimé être dupe plus longtemps », *Libération Livres*, 15/02/01.

JACOB, Didier (propos recueillis par), « Rencontre avec Éric Chevillard : Tintin en Afrique », *Le Nouvel observateur*, n° 2117, 02/06/05, p. 110.

ROZE, Judith (propos recueillis par), *Pages*, novembre 2003 (M).

Éric Laurent

Renaissance italienne, 2008

AUDRERIE, Sabine, article paru dans *La Croix*, 22/05/08 (M).

CZARNY, Norbert, « En flammes », *La Quinzaine littéraire*, n° 966, 01/04/08, p. 9-10 (M).

DELORME, Marie-Laure, article paru dans *Le Journal du Dimanche*, 23/03/08 (M).

DOR, Amélie, « Heurts et détours de la maladie d'amour », *Lire*, 01/04/08 (E).

KAPRIELIAN, Nelly, « Vertige de l'amour », *Les Inrockuptibles*, n° 642, 18/03/08, p. 70 (M).

LEBRUN, Jean-Claude, « Le livre qu'on attendait », *L'Humanité*, 27/03/08 (M et H).

ROY, Vincent, « Le roman de Laurent », *Le Monde des Livres*, 20/06/08, p. 4 (M).

Clara Stern, 2005

ASSOULINE, Pierre, « Marivaudage savant », *Le Nouvel Observateur*, n° 2133, 22/09/05, p. 122 (M).

CZARNY, Norbert, « Le courage de soi », *La Quinzaine Littéraire*, n° 906, 01/09/05, p. 5-6 (M).

LEBRUN, Jean-Claude, « Au bout du maniérisme », *L'Humanité*, 22/09/05 (H).

MARTIN, Daniel, article paru dans *La Montagne*, 18/09/05 (M).

—, « L'obsession Clara », *L'Express*, n° 2831, 06/10/05, p. 102.

PETILLON, Monique, « Cruel badinage », *Le Monde des Livres*, 02/12/05, p. 4.

RÜF, ISABELLE, « Eric Laurent. Clara Stern », *Le Temps*, 03/09/05 (T).

À la fin, 2004

DELORME, Marie-Laure, « La grand-mère d'Éric Laurent », *Le Journal du Dimanche*, 07/03/04 (M).

DESPLANQUES, Erwan, sans titre, *Télérama*, 03/04/04.

GABRIEL, Fabrice, « Tous comptes faits », *Les Inrockuptibles*, n° 432, 10/03/04, p. 68-69 (M).

LEBRUN, Jean-Claude, « Les trésors de la langue », *L'Humanité*, 01/04/04, p. 19 (M ou H).

LORET, Éric, « Laurent, jeu amer », *Libération Livres*, 06/05/04, p. 4 (M).

MARTIN, Daniel, « En rupture de genre », *Lire*, n° 324, 04/04, p. 100 (M).

Ne pas toucher, 2002

BEIGBEDER, Frédéric, « Mon journal de la semaine, la beauté assise sur mes genoux », *Libération*, 02/03/02, p. 41.

BESSON, Patrick, « La maîtrise d'Éric Laurent », *Le Figaro Littéraire*, 07/03/02, p. 4.
 CZARNY, Norbert, « Formes et figures », *La Quinzaine Littéraire*, 01/03/02 (M).
 GABRIEL, Fabrice, « Plaisir des yeux », *Les Inrockuptibles*, n° 326, 19/02/02, p. 55 (M).
 LORET, Éric, « La touche Laurent », *Libération Livres*, 07/03/02.
 LEBRUN, Jean-Claude, « Plus qu'un jeu virtuose », *L'Humanité*, 14/03/02, p. 18 (M et H).
 MARTIN, Daniel, sans titre, *Le Magazine littéraire*, n° 406, 02/02, p. 62 (M).

Dehors, 2000

CZARNY, Norbert, « Du Bacon à l'eau de rose », *La Quinzaine Littéraire*, n° 784, 01/05/00, p. 9 (M).
 LEBRUN, Jean-Claude, « Le vaudeville revisité », *L'Humanité*, 27/04/00, p. 23 (H).
 SAMOYAU, Tiphaine, « Homme d'extérieur », *Les Inrockuptibles*, n° 238, 11/04/00, p. 62 (M).

Remue-Ménage, 1999

CZARNY, Norbert, « L'art et la manière », *La Quinzaine littéraire*, n° 755, 01/02/99, p. 8-9 (M).
 GABRIEL, Fabrice, « « Ce léger flou du faux », *Les Inrockuptibles*, n° 183, 27/01/99, p. 52-53.
 LEBRUN, Jean-Claude, « L'invention, la vraie », *L'Humanité*, 05/02/99 (M et H).
 LORET, Éric, « Le corps de délie », *Libération Livres*, 11/02/99, p. 5 (M).
 MARSAN, Hugo, « Désenchanteur enchanté », *Le Monde des Livres*, 16/07/99, p. 3.
 MARTIN, Daniel, sans titre, *Le Magazine littéraire*, n° 374, mars 99, p. 75 (M).
 TAILLANDIER, François, « Éloge railleur du désenchantement », *Le Figaro Littéraire*, 04/03/99, p. 4.

Entretiens

BENINCA, Lise (propos recueillis par), « L'amoureux malgré lui », *Le Matricule des anges*, n° 67, octobre 2005, p. 32-33.
 Entretien avec le libraire de la librairie Mollat de Bordeaux, 13/06/08 (M).

Laurent Mauvignier

Des Hommes, 2009

AMETTE, Jacques-Pierre, « Mauvignier, tombeau pour un soldat perdu », *Le Point*, n° 1928, 27/08/09, p. 78.
 AUDRERIE, Sabine, « À larmes blanches », *La Croix*, 03/09/09. Article disponible sur le livret édité par Minuit à la sortie *Des Hommes*.

CZARNY, Norbert, « Ecrire la guerre », *La Quinzaine Littéraire*, n° 998, 1-15/09/09, p. 11. Article disponible sur le livret édité par Minuit à la sortie *Des Hommes*.

DE CHABALIER, Blaise, « Quand l'Algérie nourrit les romanciers », *Le Figaro littéraire*, 17/09/09, p. 4.

DE MONTREMY, Jean-Maurice, « Saison au club bled », *Livres Hebdo*, n° 780, 05/06/09, p. 28.

FILLON, Alexandre, « À l'épreuve du temps », *Lire*, n° 378, 01/09/09, p. 34-35.

GARCIN, Jérôme, « Les blessures assassines », *Le Nouvel Observateur*, n° 2338, 27/08/09, p. 109 (M). Article disponible sur le livret édité par Minuit à la sortie *Des Hommes*.

GRAINVILLE, Patrick, « Les démons et fantômes de Laurent Mauvignier », *Le Figaro littéraire*, 17/09/09, p. 4.

KANTCHEFF, Christophe, « Résurgence de l'effroi », *Politis*, 03/09/09. Article disponible sur le livret édité par Minuit à la sortie *Des Hommes*.

KAPRIELIAN, Nelly, sans titre, *Les Inrockuptibles*, n° 719, 08/09/09 (M).

LANÇON, Philippe, « Mauvignier sans fleur au fusil », *Libération livres*, 03/09/09, p. 5 (M). Article disponible sur le livret édité par Minuit à la sortie *Des Hommes*.

LANDROT, Marine, « Un passé qui ne passe pas », *Télérama*, n° 3111, 26/08/09, p. 40-41. Article disponible sur le livret édité par Minuit à la sortie *Des Hommes*.

LEBRUN, Jean-Claude, « Le passé mal passé », *L'Humanité*, 03/09/09 (H).

LIGER, Baptiste, « France-Algérie ; Soldats sans paix », *L'Express*, n° 3037, 17/09/09, p. 112.

MACE-SCARON, Joseph, « Le *for intérieur* », *Marianne*, 12-18/09/09. Article disponible sur le livret édité par Minuit à la sortie *Des Hommes*.

SOLE, Robert, « Mauvignier exhume avec force les fantômes de la guerre d'Algérie », *Le Monde des Livres*, 28/08/09, p. 3.

TRAN HUY, Minh, « Chœur brisé par l'Algérie », *Le Magazine Littéraire*, n° 489, 01/09/09, p. 24-25 (M). Article disponible sur le livret édité par Minuit à la sortie *Des Hommes*.

VUILLEME, Jean-Bernard, « Les non-dits d'une guerre », *Le Temps*, 03/10/09 (T).

Dans la foule, 2006

AMETTE, Jacques-Pierre, « Mauvignier dans la bourrasque du Heysel », *Le Point*, n° 1777, 05/10/06, p. 117.

ANCIAN, Aimé, « Disparition du hooligan », *Le Magazine Littéraire*, n° 457, 10/06, p. 64 (M).

CROM, Nathalie, « Stade final : une fiction inspirée d'un fait divers », *Télérama*, n° 2957, 13/09/06, p. 48-49.

CZARNY, Norbert, « Le souffle coupé », *La Quinzaine Littéraire*, n° 932, 16/10/06, p. 9.

DELORME, Marie-Laure, *Le Journal du Dimanche*, 17/09/06 (M).

DE MONTREMY, Jean-Maurice, « Mauvignier à pleine voix », *Livres Hebdo*, n° 653, 07/07/06, p. 42.

GARCIN, Jérôme, « Un roman choral de Laurent Mauvignier – Le stade de la honte », *Le Nouvel Observateur*, n° 2184, 14/09/06, p. 104 (M).

GRAINVILLE, Patrick, « Des hommes sur la touche », *Le Figaro*, 14/09/06 (F).

LAURENTI, Jean, « En un combat coûteux », « Foule solitaire » et « L'intime pour dire l'Histoire », *Le Matricule des anges*, n° 77, 01/10/06, p. 15-17, p. 20 et p. 23.

LEBRUN, Jean-Claude, « Une éclatante réussite », *L'Humanité*, 19/10/06, p. 22 (H).

LIGER, Baptiste, « Laurent Mauvignier, destination finale », *Lire*, n° 348, 01/09/06, p. 10-11.

LE FOL, Sébastien, « Génération Heysel », *Le Figaro Magazine*, 30/09/06, p. 105.

LE NAIRE, Olivier, « La voix Mauvignier », *L'Express*, n° 2880, 14/09/06, p. 112.

MARONGIU, Jean-Baptiste, « Emportés par la foule », *Libération Livres*, 21/09/06, p. 1-3.

RÜF, Isabelle, « Des vies emportées par la foule », *Le Temps*, 30/09/06 (T).

Le Lien, 2005

DE MONTREMY, Jean-Maurice, « A deux voix », *Livres Hebdo*, n° 595, 01/04/05, p. 47.

KECHICHIAN, Patrick, « Mauvignier, à la fin du jour », *Le Monde des Livres*, 17/06/05, p. 3 (M).

LEBRUN, Jean-Claude, « Laurent Mauvignier, le livre à finir », *L'Humanité*, 02/06/05, p. 18.

SAUVAGE, Christian, « Le Miracle Mauvignier », *Le Journal du Dimanche*, 03/04/05 (M).

Seuls, 2004

CZARNY, Norbert, « Un pluriel singulier », *La Quinzaine Littéraire*, n° 869, 16/01/04, p. 9.

DELORME, Marie-laure, « Labyrinthe sentimental », *Le Magazine Littéraire*, n° 428, 01/02/04, p.74 (M).

DENAILLES, Corinne, « Cœur de porcelaine », *Les Échos*, n° 19116, 16/04/04, p. 15.

GARCIN, Jérôme, « Le mal-aimé », *Le Nouvel Observateur*, n° 2048, 05/02/04, p. 93.

GAZIER, Michèle, sans titre, *Télérama*, n° 2820, 31/01/04, p. 50.

GRAINVILLE, Patrick, « Ils mangent des murs », *Le Figaro Littéraire*, 08/01/04, p. 4.

HARANG, Jean-Baptiste, « Désespoir pour la soif », *Libération*, 15/01/04(M).

KECHICHIAN, Patrick, « La juste voix de Laurent Mauvignier », *Le Monde des Livres*, 23/01/04, p. 3 (M).

LEBRUN, Jean-Claude, « Récit d'une déroute », *L'Humanité*, 15/01/04, p. 19 (M et H).

NOURISSIER, François, « Donnez-nous notre prose quotidienne », *Le Figaro Magazine*, 21/02/04 (M).

RÜF, Isabelle, « Faire entendre le fracas du silence », *Le Temps*, 24/01/04 (T).

SAUVAGE, Christian, article paru dans *Le Journal du dimanche*, 18/01/04 (M).

Ceux d'à côté, 2002

BESSON, Patrick, « Le thriller sentimental de Laurent Mauvignier », *Le Figaro Littéraire*, 26/09/02, p. 6.

GARCIN, Jérôme, « La mort voisine », *Le Nouvel Observateur*, n° 1974, 05/09/02, p. 129 (M).

KAPRIELIAN, Nelly, « Tragédie musicale », *Les Inrockuptibles* n° 356, 18/09/02, p. 76-77(M).

KECHICHIAN, Patrick, « Laurent Mauvignier, en retrait dans la voix des autres », *Le Monde des Livres*, 11/10/02, p. 3 (M).

LEBRUN, Jean-Claude, « Au fil du jour », *L'Humanité*, 19/12/02, p. 19 (H).

RÜF, Isabelle, « L'art de faire parler le silence », *Le Temps*, 14/09/02 (T).

SAUVAGE, Christian, article paru dans *Le Journal du Dimanche*, 29/09/02 (M).

VAQUIN, Agnès, « Solitudes croisées », *La Quinzaine Littéraire*, n° 837, 01/09/02, p. 5-6.

Apprendre à finir, 2000

CZARNY, Norbert, « Une voix singulière et universelle », *La Quinzaine Littéraire*, n° 792, 16/09/00, p. 7-8.

DELCROIX, Olivier, «Mauvignier : itinéraire d'un romancier gâté », *Le Figaro*, 3/07/01, p. 25.

DELORME, Marie-Laure, « Rééducation du corps et du cœur », *Le Journal du Dimanche*, 27/08/00 (M).

FERRAND, Christine, « Les libraires élisent Laurent Mauvignier », *Livres Hebdo*, n° 410, 26/01/01, p. 55-56.

GARCIN, Jérôme, « Un homme et une femme », *Le Nouvel Observateur*, n° 1873, 28/09/00, p. 159 (M).

GAZIER, Michèle, « La mort dans l'âme », *Télérama*, 13/09/00 (M).

GRAINVILLE, Patrick, « Le roman de la misère ordinaire », *Le Figaro Littéraire*, 12/10/00, p. 4.

HARANG, Jean-Baptiste, « Laurent Mauvignier : voix une », *Libération Livres*, 21/09/00, p. 4 (M).

KAPRIELIAN, Nelly, « Lâcher prise », *Les Inrockuptibles*, n° 255, 09/09/00, p. 64-65 (M).

KECHICHIAN, Patrick, « Le monologue de la fin », *Le Monde des Livres*, 22/09/00 (M).

LEBRUN, Jean-Claude, « Laurent Mauvignier, une insurmontable solitude », *L'Humanité*, 21/09/00 (H).

RABAUDY, Martine, « Un amour sur le départ », *L'Express*, 24/08/00 €.

TISON, Jean-Pierre, « Les désillusions d'une femme trompée », *Lire*, 01/09/00 (M).

Auteur inconnu, « La récupération amoureuse », *Le Point*, n° 1469, 22/01/00.

Loin d'eux, 1999

DELORME, Marie-Laure, *Le Journal du Dimanche*, 1999 (M).

HARANG, Jean-Baptiste, « Je t'aime, je te hais », *Libération*, 27/05/99.

GAZIER, Michèle, « Le poids des silences », *Télérama*, n° 2570, 14/04/99, p. 46 (M).

GARCIN, Jérôme, « Luc, pour mémoire », *Le Nouvel Observateur*, 06/05/99, p. 166.

KECHICHIAN, Patrick, « La parole qui a manqué », *Le Monde des Livres*, 07/05/99, p. 4 (M).

LANFRANCHI, Fabrice, « Deux livres pour dire la peur de l'absence », *L'Humanité*, 8/04/99 (H).

RABAUDY, Martine, « Petits arrangements avec les morts », *L'Express*, 03/06/99 (E).

Entretiens

BRENDLE, Chloé, « Début de correspondances », *Le Magazine Littéraire*, n° 489, 01/09/09, p. 19.

FERRAND, Christine, (propos recueillis par) « Pour moi, écrire est un besoin, c'est tout », *Livres hebdo*, n° 410, 26/01/01, p. 55-56.

HARANG, Jean-Baptiste, (propos recueillis par), « Laurent Mauvignier, voix une », *Libération*, 21/09/00, p. 4.

KAPRIELIAN, Nelly, (propos recueillis par), « Entretien avec Laurent Mauvignier. La guerre d'Algérie n'est pas finie », *Les Inrockuptibles*, n° 719, 08/09/09, p. 38-41.

KECHICHIAN Patrick (propos recueillis par) « Le souci est d'abord celui du rythme », *Le Monde des Livres*, 15/09/06, p. 12 (M).

LAURENTI, Jean (propos recueillis par) « Misère de l'amour », *Le Matricule des anges*, n° 51, Mars 2004, p.38-39 (M).

LAURENTI, Jean (propos recueillis par) « Capter la surface des choses », *Le Matricule des anges*, n° 77, octobre 2006, p. 18-24.

LE NAIRE, Olivier, « La voix Mauvignier », *L'Express*, n° 2880, 14/09/06, p. 112.

SAUVAGE, Christian, (propos recueillis par) « Portrait d'un exilé des mots », Rencontre avec Laurent Mauvignier, *Le Journal du Dimanche*, 18/01/04 (M).

Marie NDiaye

Trois femmes puissantes, éditions Gallimard, 2009.

BEUVE-MERY, Alain, « Le jury du Goncourt récompense, dès le premier tour, MarieNDiaye », *Le Monde*, 04/11/09, p. 25.

CLAIR, Lucie, « Écrire, quoi d'autre ?, « Tenir tête », *Le Matricule des anges*, n° 107, 01/10/09, p. 20-25.

CROM, Nathalie, « Vertiges de l'Afrique », *Télérama*, n° 3110, 22/08/09, p. 8-11.

DEVARRIEUX, Claire, « NDiaye, la soif des maux », *Libération*, 20/08/09, p. 15.

ETIENNE, Marie, « L'exil et la mauvaise conscience », *La Quinzaine Littéraire*, n° 998, 01/09/09, p. 5-6.

FILLON, Alexandre, « En famille », *Livres-Hebdo*, n° 779, 29/05/09, p. 25.

—, « Marie NDiaye – Afrique et Occident », *Lire*, 01/09/09 (E).

HARANG, Jean-Baptiste, « NDiaye en diaspora », *Le Magazine littéraire*, n° 489, 01/09/09, p. 26.

KAPRIELIAN, Nelly, « Marie NDiaye aux prises avec le monde », *Les Inrockuptibles*, n° 716, 18/08/09, p. 28-33.

MERZOUG, Omar, « Marie NDiaye ou la force des faibles », *La Quinzaine Littéraire*, n° 998, 01/09/09, p. 6.

NICOLAS, Alain, « Les oiseaux de la littérature », *L'Humanité*, 08/10/09 (H).

PAYOT, Marianne, « Marie NDiaye globe-croqueuse », *L'Express*, n° 3034, 27/08/09, p. 98-100.

REROLLE, Raphaëlle, « Marie NDiaye, vibrante solitude », *Le Monde des Livres*, 28/08/09, p. 1.

—, « Libre d'écrire », *Le Monde*, 04/11/09, p. 20.

RÜF, Isabelle, « Marie NDiaye, une femme puissante », *Le Temps*, 22/08/09 (T).

Mon cœur à l'étroit, 2007

CROM, Nathalie, « Marie NDiaye et Jean-Yves Cendrey : la vie en prose », *Télérama*, n° 2979, 14/02/07, p. 22-23.

—, « Maudits soient-ils... », *Télérama*, n° 2979, 14/02/07, p. 54-55.

FILLON, Alexandre, « Femme de l'instituteur », *Livres-Hebdo*, n° 673, 19/01/07, p. 50-51.

GARCIN, Jérôme, « Marie Diaye et Jean-Yves Cendrey, un couple à histoires », *Le Nouvel Observateur*, n° 2203, 25/01/07, p. 98-99.

GRAINVILLE, Patrick, « Un couple entre Labiche et les Atrides », *Le Figaro Littéraire*, 15/02/07, p. 4.

HARANG, Jean-Baptiste, « Marie NDiaye, drôle de trame », *Libération Livres*, 01/02/07, p. 4-5.

KECHCHIAN, Patrick, « Nadia, son ange et ses démons », *Le Monde des Livres*, 02/02/07, p. 3.

LAURENTI, Jean, « Face au tableau noir », *Le Matricule des anges*, n° 81, mars 2007, p. 25.

LIGER, Baptiste, « Le Silence des agneaux », *Lire*, n° 353, 01/03/07, p. 70.

NICOLAS, Alain, « Le cœur dans le labyrinthe » (entretien), *L'Humanité*, 01/02/07 (H).

RÜF, Isabelle, « Cruel règlement de conte », *Le Temps*, 10/02/07 (T).

VAQUIN, Agnès, « Livre noir », *La Quinzaine Littéraire*, n° 941, 01/03/07, p. 5.

Autoportrait en vert, Mercure de France, 2005.

AUDRERIE, Sabine, « Marie NDiaye », *Le Figaro*, 15/01/05, p. 72-73.

CROM, Nathalie, « Marie NDiaye, l'œuvre au vert », *La Quinzaine Littéraire*, n° 893, 01/02/05, p. 6.

DIATKINE, Anne, « Le don de trouble-vue », *Libération*, 16/02/05, p. 36.

FANCHETTE, Frédérique, « Marie NDiaye, Autoportrait en vert », *Libération*, 30/09/06, p. 32.

GAZIER, Michèle, « Couleur Garonne », *Télérama*, n° 2870, 15/01/05, p. 46.

HARANG, Jean-Baptiste, « NDiaye voit vert », *Libération Livres*, 13/01/05, p. 4.

JACOB, Didier, « Le rayon vert », *Le Nouvel Observateur*, n° 2100, 03/02/05, p. 89.

KECHICHIAN, Patrick, « Le nœud de vipères de Marie NDiaye », *Le Monde des Livres*, 04/02/05, p. 3.

NICOLAS, Alain, « Les femmes vertes de ma vie », *L'Humanité*, 10/03/05 (H).

PAYOT, Marianne, « Récit – Le fleuve NDiaye », *L'Express*, n° 2797, 07/02/05, p. 98.

RÜF, Isabelle, « Marie NDiaye dans un étrange vert paradis », *Le Temps*, 22/01/05 (T).

WEITZMANN, Marc, « Catastrophes naturelles », *Les Inrockuptibles*, n° 477, 19/01/05, p. 62.

Tous mes amis, 2004

DELORME, Marie-Laure, « Marie NDiaye : sur et contre le réel », *Le Magazine Littéraire*, n° 429, 01/03/04, p. 75-77.

GAZIER, Michèle, « Fragments d'imaginaire », *Télérama*, n° 2829, 03/04/04, p. 64.

GRAINVILLE, Patrick, « Mauvaises nouvelles », *Le Figaro Littéraire*, 26/04/04, p. 4 (M).

JACOB, Didier, « À hue et à NDiaye », *Le Nouvel Observateur*, n° 2052, 04/03/04, p.106-107.

KECHICHIAN, Patrick, « Marie NDiaye, hasard et fatalité », *Le Monde des Livres*, 12/03/04, p. 1(M).

LEBRUN, Jean-Claude, « Marie NDiaye, Nouvelles aux limites », *L'Humanité*, 26/02/04, p. 23 (M et H).

LECLAIR, Bertrand, « Marie NDiaye à petits pas », *La Quinzaine Littéraire*, n° 873, 16/03/04, p. 8.

PERSON, Xavier, « Une phrase inquiète », *Le Matricule des anges*, n° 52, 01/04/04, p. 27.

RONDEAU, Daniel, « Intérieurs nuit », *L'Express*, n° 2744, 02/02/04, p. 96 (M).

RÜF, Isabelle, « Marie NDiaye, ou l'étrangeté ancrée dans le réalisme », *Le Temps*, 06/03/04 (T).

WEITZMANN, Marc, « Retour vers le réel », *Les Inrockuptibles*, n° 427, 04/02/04, p. 56-57.

Rosie Carpe, 2001.

CREPU, Michel, « NDiaye, secousse majeure », *L'Express*, n° 2596, 05/04/01, p. 78-79 (M).

DELORME, Marie-Laure, « Discrète », *Livres-Hebdo*, n° 416, 09/03/01, p. 112.

—, article paru dans *Le Journal du Dimanche*, 11/03/01 (M).

HARANG, Jean-Baptiste, « Ultramarine NDiaye », *Libération*, 08/03/01(M).

GRAINVILLE, Patrick, « La tristesse des vampires », *Le Figaro Littéraire*, 05/04/01(M).

JACOB, Didier, « Marie NDiaye en Guadeloupe », *Le Nouvel Observateur*, n° 1898, 22/03/01, p. 144.

LAPAQUE, Sébastien, « Marie NDiaye – l'obsession de l'enfance humiliée », *Le Figaro*, 31/10/01, p. 31

LEPAPE, Pierre, « Meurtre au paradis », *Le Monde des Livres*, n° 17456, 09/03/01, p. 2 (M).

MORAN, Jacques, « Rosie Carpe, le cœur au fond », *L'Humanité*, 12/04/01, p. 16 (H).

RÜF, Isabelle, « Marie NDiaye, ses sortilèges et son réalisme séduisent le jury du Fémina », *Le Temps*, 30/10/01 (T).

—, « La récompense d'un éditeur fidèle et exigeant », *Le Temps*, 30/10/01 (T).

—, « La force des contes de fée », *Le Temps*, 27/12/01 (T).

VAQUIN, Agnès, « Monde terrifiant », *La Quinzaine littéraire*, n° 806, 16/04/01, p. 5-6.

WEITZMANN, Marc, « Zone franche », *Les Inrockuptibles*, n°280, 06/03/01, p.31-33(M).

Entretiens

- ARGAND, Catherine, « Entretien avec Marie NDiaye », *Lire*, n° 294, 01/04/01, p. 32-37.
- CLAIR, Lucie, « La discrète empathie », *Le Matricule des anges*, n° 107, octobre 2009, p. 26-29.
- CROM, Nathalie, « Marie NDiaye : "J'aime l'idée qu'un livre soit lisible à plusieurs niveaux, par toutes sortes de gens très différents." », *Télérama*, n° 3110, 22/08/09, p. 8-11.
- HARANG, Jean-Baptiste, « Notre sorcière bien-aimée », *Libération Livres*, 12/02/04 (M).
- REROLLE, Raphaëlle, « Une violence sourde, née de la frustration », *Le Monde des Livres*, 22/05/09, p. 8.
- RÜF, Isabelle, « Marie NDiaye ; rencontre et propos sur l'écriture et la vie », *Le Temps*, 22/08/09.

Tanguy Viel

Paris-Brest, 2009

- ABESCAT, Michel, « Un peu de vinaigre ? », *Télérama*, 17/01/09.
- AUDRERIE, Sabine, article paru dans *La Croix* le 08/01/09 (M).
- CLERMONT, Thierry, « Querelles de Brest », *Le Figaro Littéraire*, 15/01/09, p. 5.
- CORDELIER, Jérôme, « Brest à l'avant-garde », *Le Point*, n° 1901, 19/02/09, p. 201.
- CZARNY, Norbert, « Cadeau de Noël », *La Quinzaine Littéraire*, n° 986, 16-28/02/09, p. 7-8.
- DELORME, Marie-Laure, « Un vrai-faux roman familial où se mêlent le biographique et le romanesque », *Le Journal du Dimanche*, 11/01/09(M).
- DUFAY, François, « Tonnerres de Brest », *L'Express*, n° 3004, 29/01/09, p. 89.
- GARCIA, Daniel, « Paris-Brest en première classe », *Livres Hebdo*, n° 758, 12/12/08, p. 29.
- GUICHARD, Thierry, « En quête d'une enfance perdue », « La famille en rade », *Le Matricule des anges*, n° 99, 01/01/09, p. 26-29, p. 32.
- KAPRIËLIAN, Nelly, « Family business », *Les Inrockuptibles*, n° 687, 27/01/09, p. 72-73.
- LEBRUN, Jean-Claude, « L'absolue perversité de la famille », *L'Humanité*, 08/01/09 (H).
- LIGER, Baptiste, « Tu pars ou tu restes ? », *Lire*, 01/02/09 (E).
- RÜF, Isabelle, « Écrire pour effacer le mal », *Le Temps*, 07/02/09 (M).

Insoupçonnable, 2006

- ABESCAT, Michel, « Insoupçonnable de Tanguy Viel : l'absolue perfection du style », *Télérama*, n° 2941, 27/05/06.
- ANDERSON, Myriam, « Cher Beau-Frère », *Le Figaro Magazine*, 01/04/06, p. 83.
- CROM, Nathalie, « Coup de cœur. Viel, inexorable », *La Croix*, 16/02/06(M).
- CZARNY, Norbert, « Clan-destin », *La Quinzaine Littéraire*, n° 917, 16/02/06, p. 5-6.
- DANIEL, Martin, « Le crime imparfait », *L'express*, n° 2853, 09/03/06, p. 101.
- DELORME, Marie-Laure, *Le Journal du Dimanche*, 05/02/06 (M).

KAPRIELIAN, Nelly, « Tanguy Viel, écrivain inspiré : l'image-fantôme », *Les Inrockuptibles* n° 531, 01/02/06, p. 60-65(M).

LIGER, Baptiste, « L'homme qui en savait trop », *Lire*, n° 344, avril 2006, p. 66-67.

RÜF, Isabelle, « Faux frères losers », *Le Temps*, 29/04/06 (T).

SAUTEL, Nadine, « Ombre du joueur joué : insoupçonnable », *Le Magazine Littéraire*, n° 452, 01/04/06, p. 68-69.

SAVIGNEAU, Josyane, « Jeu dangereux avec faux frères », « Les mots, le rythme, les images », *Le Monde des Livres*, 24/02/06, p. 3 (M).

L'Absolue perfection du crime, 2001

ABESCAT, Michel, « Diamant noir : L'absolue perfection du crime, roman parfait de Tanguy Viel », *Télérama*, n° 2706, 21/11/01, p. 72-74.

BESSON, Patrick, « Le cinéma de Tanguy Viel », *Le Figaro Littéraire*, 13/09/01, p. 4.

CZARNY, Norbert, « Noir brillant », *La Quinzaine Littéraire*, n° 815, 16-30/09/01, p. 9-10.

DELORME, Marie-Laure, « Tanguy Viel, l'absolue perfection », *Le Journal du Dimanche*, 26/08/01(M).

GABRIEL, Fabrice, « Le coup du siècle », *Les Inrockuptibles*, n° 301, 21/08/01, p. 58-59 (M).

GUICHARD, Thierry, « Les liens du crime », *Le Matricule des anges*, n° 36, septembre-octobre 2001, p. 35.

LEBRUN, Jean-Claude, « Tanguy Viel, un polar supérieur », *L'Humanité*, 27/09/01, p. 21 (H).

PERRIER, Jean-Claude, « Du rififi chez les caves », *Livres Hebdo*, n° 432, 29/06/01, p. 29.

REY, Nicolas, « Comme au cinéma », *Le Figaro Magazine*, 08/09/01(M).

RONDEAU, Daniel, « Les choses de la vie », *L'Express*, 13/09/01(M).

SAVIGNEAU, Josyane, « Une bien étrange famille », *Le Monde des Livres*, 19/10/01 (M).

Cinéma, 1999

KAPRIELIAN, Nelly, « Tanguy Viel, écrivain », *Les Inrockuptibles*, n° 200, 26/05/99, p. 98 (M).

LEBRUN, Jean-Claude, « Tanguy Viel, le film de l'écriture », *L'Humanité*, 17/06/99 (H).

Le Black Note, 1998

GAZIER, Michèle, article paru dans *Télérama* en 1998 (M).

LECLAIR, Bertrand, article paru dans *Les Inrockuptibles*, le 22/04/98 (M).

Entretiens

GUICHARD, Thierry, « La recherche de littérature », *Le Matricule des anges*, n° 99, 01/01/09, p. 30-35.

ROY, Vincent, « Tanguy Viel et ses humeurs contradictoires », *Le Monde des Livres*, 06/02/09, p. 3.

SAUTEL, Nadine (rencontre avec), « L'ombre du joueur joué », *Le Magazine Littéraire*, n° 452, 01/04/06, p. 68-69.

École Minuit, Style Minuit

ASSOULINE, Pierre, « Trois candidats au Goncourt sous l'étoile de Jérôme Lindon », *Le Monde des Livres*, 30/10/09, p. 3

BESSON, Patrick, « Christian Gailly, c'est bien et c'est nul », *Le Figaro*, 24/01/02, p. 4.

CREPU, Michel, « Le roman français est-il mort ? », *L'Express* n°2595, 29/03/01, p. 126.

CROM, Nathalie, « Le roman d'une polémique », *Télérama*, n° 2976, 27/01/07, p. 26-30.

—, « Bain de « Minuit » pour les Goncourt », *Télérama*, n°3122, 14/11/09, p. 16.

DENIS, Stéphane, « Ça n'a pas de prix », *Le Figaro*, 25/09/06, p. 44.

DESPLANQUES, Erwan, « Les plumes françaises font-elles encore le poids ? », *Télérama*, n° 2955, 02/09/06, p. 21-23.

DJIAN, Aurélie, « Les idées d'une génération discrète », *Le Monde des Livres*, 02/02/07, p. 2.

GRANON, François, « Rayon poche », *Télérama*, n° 2818, 17/01/04, p. 50.

JACOB, Didier, « Minuit, La nouvelle vague », *Le Nouvel Observateur*, n° 1951, 28/03/02, p. 116-118.

LAPAQUE, Sébastien, LE FOI, Sébastien, PALOU, Anthony, D'ESTIENNE D'ORVES, Nicolas, « Les nouveaux visages du romans français », *Le Figaro*, 11/12/01, p. 31.

LE FOL, Sébastien, LAPAQUE, Sébastien, « L'évangile selon sainte Mode : l'impossible défi d'un texte rajeuni », *Le Figaro*, 13/09/01.

LE FOL, Sébastien, « Peut-on juger les écrivains vivants ? », *Le Figaro*, 20/11/01, p. 27.

—, « Ces écrivains de moins de quarante ans plébiscités par les critiques littéraires », *Le Figaro*, 03/12/02, p. 29.

NOIVILLE, Florence, « Minuit. Savoir attendre. », *Le Monde des Livres*, 27/01/95, p. 4.

RABAUDY, Martine, « Les enfants de Minuit », *L'Express*, 27/12/01 (E).

RÜF, Isabelle, « Après 50 ans d'éditions, Jérôme Lindon laisse orphelins les enfants de Minuit », *Le Temps*, 14/04/01.

—, « La relève des lettres françaises », *Le Temps*, 15/04/06 (T).

—, « Au cœur des romans, la disparition », *Le Temps*, 24/01/09 (T).

SAVIGNEAU, Josyane, « Roman « bo-bo », *Le Monde des Livres*, 31/10/01.

Index des noms propres

A

Abescat, Michel.....198, 499, 500, 510, 511, 631, 633, 634
Adam, Philippe 178, 199, 393
Alleg, Henri..... 21, 324
Almendros, Vincent..... 24, 477
Amette, Jacques-Pierre148, 164, 169, 503, 504, 617, 620,
649
Ammouche-Kremers, Michèle..24, 66, 71, 74, 75, 77, 486
Ancian, Aimé 169, 170, 499, 500, 504, 617, 621, 626
Angot, Christine..... 26, 27, 462, 489
Anzieu, Didier 157, 158, 488
Aron, Paul.....93
Aubry, Gwénaëlle 49
Auclerc, Benoît 325, 351, 488, 492
Audrerie, Sabine.....209, 502, 503, 508, 510, 634
Authier-Revuz, Jacqueline 255, 282, 284, 492, 495

B

Baetens, Jan 85, 226, 298, 299, 488
Baethge, Constanze.....93
Bähler, Ursula.....455
Bailly, Charles179
Bakhtine, Mikhail..... 331, 342, 400
Baqué, Françoise 68
Barthes, Roland13, 16, 45, 57, 69, 83, 84, 89, 96, 97, 119,
155, 158, 159, 166, 172, 200, 230, 231, 233, 234, 235,
236, 237, 273, 299, 300, 325, 362, 390, 392, 437, 488,
489, 574, 577, 591, 601, 603
Bazot, Xavier..... 27
Beauvoir Cécile.....24, 34, 46, 154, 293, 480
Beauvoir, Cécile..24, 34, 46, 154, 293, 480, 589, 591, 592
Beckett Samuel.... 7, 13, 35, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 68, 69,
72, 74, 84, 99, 100, 106, 128, 133, 134, 135, 136, 156,
157, 158, 186, 203, 221, 229, 236, 256, 257, 258, 259,
263, 378, 383, 385, 387, 388, 390, 400, 411, 415, 429,

430, 431, 448, 449, 454, 480, 488, 490, 492, 493, 494,
495

Beckett, Samuel ...7, 13, 35, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 68, 69,
72, 74, 84, 99, 100, 106, 128, 133, 134, 135, 136, 156,
157, 158, 186, 203, 221, 229, 236, 256, 257, 258, 259,
263, 378, 383, 385, 387, 388, 390, 400, 411, 415, 429,
430, 431, 448, 449, 454, 480, 488, 490, 492, 493, 494,
495, 538, 545, 563, 576, 581, 646, 647, 649, 655, 656,
658, 659, 660
Bégaudeau, François 49
Beigbeder, Frédéric.....126, 502, 579, 647
Beninca, Lise50, 503, 637, 643, 644
Benveniste, Émile.....387, 425, 493
Béra, Mathieu 163, 496
Bergougnieux, Pierre 236, 461
Bernhard, Thomas.....52, 346, 374, 400
Bertina, Arno..... 49, 489
Bertocchi-Jollin, Sophie..... 28, 87, 429, 430, 431, 484
Bessard-Banquy, Olivier 24, 73, 74, 84, 85, 86, 90, 91, 92,
180, 309, 486, 487, 489
Bessière, Jen..... 13, 490
Besson, Patrick 54, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145,
146, 152, 153, 154, 161, 199, 200, 201, 322, 417, 418,
503, 505, 511, 512, 632, 641, 642, 647, 648, 652
Bikialo, Stéphane 172, 295, 359, 373, 389, 394, 485, 493,
495
Blanche-Benveniste, Claire 283
Blanckeman, Bruno . 7, 26, 90, 91, 92, 101, 102, 184, 186,
227, 229, 309, 310, 311, 320, 336, 340, 347, 475, 484,
489, 490
Bon, François..... 13, 76, 78, 127, 265, 346, 350, 351, 394,
479, 500, 563, 631, 660
Bonenfant, Luc256, 264, 492
Bonhomme, Bérénice 415
Bonhomme, Marc130, 146, 199, 489, 492
Bonnaud, Robert..... 21

Bordas, Éric.... 12, 25, 68, 69, 80, 109, 115, 117, 118, 119,
120, 122, 123, 125, 138, 146, 147, 160, 161, 165, 166,
168, 173, 176, 183, 192, 196, 199, 208, 209, 211, 212,
213, 227, 228, 256, 266, 270, 275, 277, 331, 333, 489,
491, 492, 600, 602, 612
Bourdieu, Pierre93, 96, 117, 118, 162, 163, 212, 496
Bouvet Patrick . 20, 35, 222, 225, 289, 297, 299, 300, 301,
302, 306, 307, 308, 309, 323, 345, 479
Bouvet, Patrick 20, 35, 222, 225, 289, 297, 299, 300, 301,
302, 306, 307, 308, 309, 323, 345, 479
Bridet, Guillaume 26, 27, 489
Brooks, David 142, 143, 496
Butor, Michel.... 53, 68, 69, 72, 73, 74, 124, 136, 635, 658

C

Cadiot, Olivier.....28, 231, 309, 345, 433, 446, 495
Cahné, Pierre 175
Calle-Gruber, Michèle 345
Calligaris, Nicole 49
Campan, Véronique..... 182
Capone, Carine 419, 485
Catach, Nina 285, 344, 352, 354, 493
Causse, Henri..... 12, 13
Céline, Louis-Ferdinand32, 52, 59, 238, 364, 365, 552,
557
Chaissac, Gaston..... 52, 542
Chalonge, Florence de 414
Chaplin, Charlie 54, 623
Chapsal, Madeleine 227
Charolles, Michel..... 336, 348, 349, 350, 493
Chaudier, Stéphane194, 196, 241, 242, 246, 247, 248,
250, 253, 254, 255, 493
Chaurand, Jacques..... 243, 493
Chénétier, Marc..... 78
Chevallard Éric 5, 13, 14, 23, 26, 28, 33, 34, 35, 46, 47, 49,
51, 52, 65, 76, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 99, 101, 102,
108, 131, 135, 136, 145, 148, 149, 163, 164, 165, 177,
178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189,
190, 191, 209, 215, 222, 230, 237, 238, 264, 266, 269,
270, 278, 281, 289, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 316,
317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 334, 335,
336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 381, 387, 390,

391, 392, 412, 417, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430,
431, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 448, 449, 462, 472,
473, 476, 479, 484, 485, 499, 500, 501, 502
Chevallard, Éric5, 13, 14, 23, 26, 28, 33, 34, 35, 46, 47, 49,
51, 52, 65, 76, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 99, 101, 102,
108, 131, 135, 136, 145, 148, 149, 163, 164, 165, 177,
178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189,
190, 191, 209, 215, 222, 230, 237, 238, 264, 266, 269,
270, 278, 281, 289, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 316,
317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 334, 335,
336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 381, 387, 390,
391, 392, 412, 417, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430,
431, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 448, 449, 462, 472,
473, 476, 477, 479, 484, 485, 499, 500, 501, 502, 534,
535, 536, 541, 543, 563, 593, 598, 623, 624, 625, 626,
627, 646, 647, 649, 651, 655, 659
Chirac, Jacques..... 21, 22
Chomsky, Noam 193
Christin, Anne-Marie... 344, 345, 357, 360, 376, 377, 401,
402, 493
Cicéron..... 606, 607
Citton, Yves 20, 496
Clair, Jean.. 54, 55, 56, 239, 249, 391, 457, 458, 459, 496,
507, 510
Clair, Lucie. 54, 55, 56, 239, 249, 391, 457, 458, 459, 496,
507, 510
Claro..... 31
Clément, Bruno51, 158, 491, 493
Clermont, Thierry198, 510, 632, 633
Cohen, Jean.....302, 303, 304
Colonna, Vincent..... 26, 489
Compagnon, Antoine 96, 97, 100, 114, 115, 116, 165,
225, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 489
Conio, Gérard..... 80
Conrad, Joseph..... 52, 585
Crom, Nathalie 133, 461, 500, 504, 507, 508, 510, 512,
634
Czarny, Norbert... 116, 201, 209, 502, 503, 504, 505, 506,
510, 511, 618, 619, 620, 622, 633, 634, 635, 637, 638,
640, 641, 642, 643

D

Dambre, Marc 7, 26, 57, 229, 320, 340, 455, 475, 484,
485, 486, 488, 489, 490, 491

Dana, Rodolphe 395, 397, 409

Darrieussecq, Marie 26, 27, 32, 49, 95, 470, 486, 489,
580, 581, 582, 583, 584, 586, 587, 588

De Palma, Brian 421

Delaume Chloé 26, 35, 49, 264, 308, 347, 359, 479

Delaume, Chloé 26, 35, 49, 264, 308, 347, 359, 479

Delbo, Charlotte 21

Deleuze, Gilles 106, 156, 157, 272, 274, 275, 276, 277,
278, 304, 350, 351, 354, 441, 488, 496, 569

Delorme, Marie-Laure . 167, 168, 199, 202, 500, 501, 502,
504, 505, 506, 509, 510, 511, 616, 618, 621, 623, 625,
631, 632, 634, 636, 637, 639, 644

Demanze, Laurent 25, 489

Demonpion, Denis 31, 490

Denaille, Corinne 168, 169, 170

Denis, Delphine ... 31, 35, 74, 93, 167, 221, 237, 242, 255,
256, 260, 261, 262, 263, 297, 325, 326, 398, 438, 443,
480, 490, 493, 494, 512, 649

Derrida, Jacques 18, 19, 496

Despentes, Virginie 26, 27, 489, 608, 640

Dessons, Gérard .. 183, 201, 202, 203, 269, 275, 278, 396,
400, 489, 490, 491

Deville, Patrick. 7, 24, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 85, 101, 486,
491, 635

Didi-Huberman Georges..... 455, 456, 457, 460, 461, 466,
467, 480

Didi-Huberman, Georges..... 455, 456, 457, 460, 461, 466,
467, 480

Dior, Christian..... 149, 150, 190, 191, 497

Djian, Aurélie 164, 190, 412, 499, 512, 626

Domecq, Jean-Philippe 25

Domenach, Jean-Marie 25

Don Delillo 18, 20

Dondero, Mario 67, 71, 136, 647

Dubuffet, Jean 52, 201

Dumay, Raymond 25, 497

Duras, Marguerite ... 50, 53, 54, 55, 56, 57, 68, 73, 74, 76,
99, 106, 128, 133, 134, 152, 153, 202, 236, 308, 413,

414, 415, 452, 454, 485, 570, 580, 581, 647, 652, 655,
656, 657, 658

Dürrenmatt, Jacques..... 5, 7, 14, 124, 135, 148, 167, 168,
172, 207, 255, 256, 264, 266, 267, 269, 274, 276, 280,
297, 344, 358, 361, 365, 389, 394, 403, 416, 419, 422,
485, 490, 492, 493, 494, 495, 599

Duvert, Tony 24, 73, 74, 75, 227, 652

E

Echenoz Jean 12, 13, 14, 24, 25, 28, 32, 34, 35, 57, 58, 65,
74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90,
91, 92, 101, 102, 121, 128, 131, 133, 134, 135, 141,
149, 152, 153, 159, 180, 227, 228, 289, 309, 310, 313,
319, 322, 336, 369, 412, 426, 484, 486, 487, 489, 490,
491

Echenoz, Jean..... 12, 13, 14, 24, 25, 28, 32, 34, 35, 57, 58,
65, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 89,
90, 91, 92, 101, 102, 121, 128, 131, 133, 134, 135,
141, 149, 152, 153, 159, 180, 227, 228, 289, 309, 310,
313, 319, 322, 336, 369, 412, 426, 484, 486, 487, 489,
490, 491, 563, 573, 578, 635, 646, 647, 649, 651, 655,
657, 659

Eliacheff, Caroline 155, 156

Estienne d'Orves, Nicolas d' 159, 201, 202, 646

F

Faerber, Johan 57, 58, 59, 67, 70, 410, 486, 487, 490

Faulkner, William 54, 55, 342, 553, 615

Favre, Emmanuel 52, 431, 500, 501

Favrelière, Noël 21

Favriaud, Michel..... 356, 493

Federman Raymond..... 35, 221, 256, 264, 266, 267, 268,
269, 278, 405, 479

Federman, Raymond..... 35, 221, 256, 264, 266, 267, 268,
269, 278, 405, 479

Flaubert, Gustave.... 16, 18, 117, 158, 171, 194, 203, 235,
241, 247, 322, 493, 495, 607, 649

Foenkinos, David..... 178

Forest Philippe . 35, 80, 463, 466, 467, 468, 470, 479, 490

Forest, Philippe 35, 80, 463, 466, 467, 468, 470, 479, 490

Fortier, Frances 411, 412, 413, 486

Freud, Sigmund 155, 641

G

Gabriel, Fabrice 177, 180, 188, 189, 198, 207, 208, 500,
501, 502, 503, 511, 622, 624, 626, 631, 632, 636, 641,
644
Gailly, Christian..... 28, 34, 76, 82, 90, 101, 131, 135, 152,
153, 159, 289, 369, 411, 417, 512, 646, 647, 651, 655
Garcia, Daniel 199, 510, 600, 634
Garcin, Jérôme 121, 149, 170, 171, 504, 505, 506, 508,
595, 616, 617, 621, 622
Garric, Henri 13, 490
Gaudemar, Antoine de 76
Gautier, Antoine 255, 369
Gazier, Michèle.... 169, 505, 506, 508, 509, 511, 616, 619,
620, 632
Genet, Jean..... 52, 545, 547
Genette, Gérard 190, 321, 322, 490
Germain, Sylvie.... 148, 168, 495, 599, 600, 601, 602, 603,
604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614,
615, 643, 656
Germoni, Karine 5, 389, 395, 403, 493
Gesvret, Guillaume..... 258, 259, 494
Giacometti, Alberto 41, 52, 545, 546, 547, 554, 555
Giotto 51, 412, 643
Glock, Hans-Johann 104, 105, 497
Godard Anne 24, 34, 46, 116, 148, 151, 450, 462, 463,
468, 469, 470, 480, 490
Godard, Anne 24, 34, 46, 116, 148, 151, 450, 462, 463,
468, 469, 470, 480, 490, 589, 595, 649
Grainville, Patrick 121, 499, 500, 504, 505, 506, 508, 509,
620, 621
Grignon, Claude..... 142, 497
Grimm, Jacob et Wilhelm 54, 180, 188, 309, 310, 311,
312, 315, 319, 321, 500
Grossman, Évelyne 158, 490
Guattari, Félix 106, 157, 272, 274, 275, 276, 277, 278,
304, 496, 569
Guibert, Hervé 75, 76, 141, 227, 325, 489
Guichard, Thierry..... 45, 51, 94, 116, 199, 412, 490, 510,
511, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 621, 634
Guitry, Sacha 139, 648, 652

H

Habermas, Jürgen 19, 496
Haenel Yannick..... 35, 221, 256, 264, 272, 273, 479
Haenel, Yannick..... 35, 221, 256, 264, 272, 273, 479
Harang, Jean-Baptiste . 164, 166, 175, 500, 501, 505, 506,
507, 508, 509, 510, 616, 619, 621, 626, 629
Havercroft, Barbara 42, 411, 414, 486, 491
Heidsieck, Bernard 52, 550
Heinich, Nathalie..... 118, 161, 162, 163, 497
Hemingway, Ernest 55
Henriot, Émile 66, 72
Herschberg Pierrot, Anne..... 169, 269, 494
Hillenaar, Henk..... 24, 66, 486
Himy-Piéri, Laure..... 243, 244, 494, 496
Hirsch, Jean-Paul 27
Hitchcock, Alfred..... 421, 561
Houellebecq, Michel 29, 30, 31, 32, 39, 40, 41, 42, 43, 44,
45, 46, 47, 48, 49, 73, 139, 141, 462, 490, 491, 492,
640, 648, 652, 661
Hugo, Victor 52, 201, 206, 263, 503
Hyvrad, Jeanne 24, 73

I

Inculte 50, 238, 489

J

Jacob, Didier.. 13, 135, 155, 300, 502, 508, 509, 512, 565,
629, 647, 651
Jaffret, régis 559, 564, 565, 566, 568, 569, 570, 572, 582
Jeannelle, Jean-Louis..... 108, 494
Jenny, Laurent... 14, 15, 16, 166, 262, 263, 378, 380, 388,
389, 494
Jérusalem, Christine .. 45, 65, 92, 100, 101, 102, 103, 104,
106, 109, 309, 313, 315, 316, 319, 457, 458, 473, 490
Johnson, Mark..... 135
Jospin, Lionel..... 21, 22
Jouannais, Jean-Yves..... 87, 433, 434, 435, 436, 437, 497,
540
Jourde, Pierre 180, 181, 185, 433, 484, 501, 592, 623, 626
Joyce, James..... 55, 574, 575, 580

Jubert, Roxane 346, 490

K

Kaprielan, Nelly 54, 55

Kéchichian, Patrick 22, 121, 128, 129, 505, 506, 507, 508,
509, 599

Keller Blandine ..5, 35, 223, 231, 346, 353, 354, 355, 356,
357, 358, 359, 381, 479

Keller, Blandine .5, 35, 223, 231, 346, 353, 354, 355, 356,
357, 358, 359, 381, 479

Kerangal, Maylis de 49, 447

L

Laferrière, Aude..... 361, 389

Lakoff, Georges 135

Lambrichs, Georges 69, 70

Lamy, Yvon 163, 496

Lançon, Philippe ...161, 173, 195, 372, 419, 504, 617, 622

Lapaque, Sébastien154, 156, 159, 191, 192, 509, 512,
628, 646

Laurens Camille ... 26, 28, 35, 50, 133, 461, 463, 464, 465,
466, 467, 468, 470, 479

Laurens, Camille ..26, 28, 35, 50, 461, 463, 464, 465, 466,
467, 468, 470, 479

Laurenti, Jean49, 53, 172, 398, 505, 507, 508, 620

Laurent..... 203

Laurent Éric .. 23, 26, 33, 34, 35, 46, 49, 50, 92, 101, 126,
131, 135, 153, 154, 165, 179, 203, 204, 205, 206, 207,
208, 209, 215, 221, 223, 225, 230, 240, 241, 243, 244,
245, 246, 247, 252, 255, 257, 279, 280, 281, 282, 283,
284, 285, 286, 287, 288, 289, 309, 313, 317,321, 322,
323, 381, 387, 390, 391, 392, 417, 424, 425, 426, 437,
438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448,
449, 472, 473, 476, 479, 484, 485, 486, 502, 503

Laurent, Éric . 23, 26, 33, 34, 35, 46, 49, 50, 92, 101, 126,
131, 135, 153, 154, 165, 179, 203, 204, 205, 206, 207,
208, 209, 215, 221, 223, 225, 230, 240, 241, 243, 244,
245, 246, 247, 252, 255, 257, 279, 280, 281, 282, 283,
284, 285, 286, 287, 288, 289, 309, 313, 317,321, 322,
323, 381, 387, 390, 391, 392, 417, 424, 425, 426, 437,
438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448,

449, 472, 473, 476, 477, 479, 484, 485, 486, 502, 503,
635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645,
647, 648, 651, 652, 655, 658

Le Fol, Sébastien 148, 154, 156, 505, 512, 646, 648

Le Pen, Jean-Marie.....21, 139, 648, 652

Léal, Frédéric..... 345

Lebrun, Jean-Claude.... 121, 126, 130, 165, 174, 176, 179,
186, 198, 202, 487, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506,
509, 510, 511, 596, 599, 600, 601, 605, 606, 614, 616,
618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 628, 629,
631, 632, 633, 635, 637, 638, 639, 640, 642, 643, 644

Lecerclé, Jean-Jacques229, 230, 231, 232, 378

Leclerc, Gérard78, 164, 165, 497

Leclerc, Yvan78, 164, 165, 497

Lenoir, Hélène5, 13, 14, 34, 131, 140, 563, 587, 647, 655,
657

Les Possédés395, 396, 397, 560, 561

Liger, Baptiste 148, 185, 190, 499, 500, 504, 505, 508,
510, 511, 620, 622, 623, 624, 625, 633, 649

Limongi Laure. 35, 221, 256, 264, 269, 270, 271, 272, 479

Limongi, Laure 35, 221, 256, 264, 269, 270, 271, 272, 479

Lindon, Irène . 22, 23, 24, 50, 74, 130, 131, 132, 133, 135,
137, 151, 153, 157, 230, 424, 486, 552, 591, 646, 647,
649, 651, 652, 655, 656, 657, 658, 659, 660

Lindon, Jérôme...22, 23, 24, 33, 50, 56, 65, 66, 68, 69, 71,
72, 74, 75, 76, 77, 78, 82, 100, 126, 127, 128, 129,
130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 150, 151, 152, 153,
154, 226, 387, 486, 487, 512, 543, 591, 646, 647, 649,
655, 656, 657, 658, 659

Lobo Antunes, Antonio52, 374, 550, 628

Loret, Éric.... 152, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 502, 503,
636, 638, 641, 644

Louvel, Liliane 28, 229, 231, 232, 233, 257, 378, 430, 491,
494, 495

Lowry, Malcom 54

M

Mac Caffery.....229, 230, 232

Macé, Stéphane243, 244, 494, 504

Maeght, Aimé 52, 546

Magniont, Gilles 243, 494

Maingueneau, Dominique ...109, 119, 389, 390, 409, 410, 411, 423, 494

Mallarmé, Stéphane52, 223, 345, 368, 550, 578

Mankiewicz, Joseph Leo 59, 197

Marsan, Hugo 206, 503, 635, 641, 643

Marteau, Frédéric..... 419

Martin, Jean ..25, 176, 242, 270, 279, 281, 388, 389, 399, 400, 401, 405, 413, 414, 427, 487, 490, 495, 502, 503, 510, 602, 633, 636, 641, 642, 643, 644

Martin, Jean-Pierre 25, 176, 242, 270, 279, 281, 388, 389, 399, 400, 401, 405, 413, 414, 427, 487, 490, 495, 502, 503, 510, 602, 633, 636, 641, 642, 643, 644

Martin-Achard, Frédéric..... 389

Martinez, Carole 171

Mauriac, Claude 135, 608, 647

Mauvignier 94, 101, 131, 133, 139, 140, 142, 161, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 485, 595, 597, 598

Mauvignier Laurent 5, 7, 13, 14, 20, 23, 24, 25, 32, 33, 34, 35, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 49, 52, 53, 54, 58, 59, 94, 99, 101, 106, 116, 124, 131, 133, 134, 135, 139, 140, 142, 145, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 209, 215, 223, 229, 230, 236, 278, 279, 289, 306, 308, 324, 345, 359, 360, 361, 362, 363, 365, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 381, 387, 388, 389, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 400, 401, 403, 404, 405, 408, 409, 411, 419, 420, 421, 422, 424, 425, 433, 472, 473, 476, 479, 485, 495, 503, 504, 505, 506, 507

Mauvignier, Laurent 5, 7, 13, 14, 20, 23, 24, 25, 32, 33, 34, 35, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 49, 52, 53, 54, 58, 59, 94, 99, 101, 106, 116, 124, 131, 133, 134, 135, 139, 140, 142, 145, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 209, 215, 223, 229, 230, 236, 278, 279, 289, 306, 308, 324, 345, 359, 360, 361, 362, 363, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 381, 387, 388, 389, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 400, 401, 403, 404, 405, 408, 409, 411, 419, 420, 421, 422, 424, 425, 433, 472, 473, 476, 477, 479, 485, 494, 495, 503, 504, 505, 506, 507, 534, 545, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571,

572, 595, 597, 598, 616, 617, 618, 619, 621, 622, 646, 647, 648, 649, 651, 652, 655, 656, 659, 664

McCullers, Carson 55

Mercier, Andrée411, 412, 413, 486

Merlin, Hélène 57

Meschonnic, Henri 170, 172, 199, 219, 225, 234, 237, 239, 240, 331, 357, 358, 373, 396, 398, 400, 405, 408, 490

Meuret, Isabelle156, 158, 490

Meyronnis, François.....42, 43, 44, 45, 46, 497

Michaud, Yves 98, 497

Michaux, Henri.....52, 158, 490, 501

Michelucci, Pascal42, 411, 414, 486, 491

Michon, Pierre57, 58, 236, 243, 461

Millet, Catherine26, 27, 28, 243, 489

Mistler, Jean..... 67, 68

Mitterrand, François 38, 39, 42, 43, 46, 49, 50

Molinié, Georges..... 175

Montalbetti, Christine..... 49, 95, 425, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587

Mourey, Jean-Pierre..... 91, 92, 310, 313, 489, 490, 491

Murat, Michel108, 255, 265, 266, 494

N

Nabokov, Vladimir..... 52, 624

Nancy, Jean-Luc380, 457, 458

Narjoux, Cécile .5, 7, 14, 15, 16, 17, 28, 87, 115, 118, 124, 148, 168, 227, 230, 299, 300, 302, 308, 336, 345, 361, 365, 369, 370, 371, 372, 380, 389, 392, 394, 403, 404, 412, 419, 429, 431, 439, 446, 484, 485, 492, 494, 495, 496, 599

Navel, Georges 142

NDiaye..... 192

NDiaye Marie23, 26, 33, 34, 35, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 76, 98, 101, 102, 131, 133, 134, 136, 137, 165, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 215, 221, 225, 235, 237, 240, 241, 242, 248, 249, 250, 252, 254, 255, 278, 381, 387, 391, 392, 417, 437, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 466, 471, 472, 473, 476, 479, 485, 486, 507, 508, 509, 510

NDiaye, Marie23, 26, 33, 34, 35, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 76, 98, 101, 102, 131, 133, 134, 136, 137,

165, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 215, 221, 225, 235,
237, 240, 241, 242, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255,
278, 381, 387, 391, 392, 417, 437, 449, 450, 451, 452,
453, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 466,
471, 472, 473, 476, 477, 479, 485, 486, 507, 508, 509,
510, 628, 629, 646, 647, 648, 649, 655, 657, 660
Noguez, Dominique 40, 491
Noiville, Florence 116, 151, 469, 512, 649
Nora, Olivier 23
Noudelmann, François 103, 105, 106, 138, 497
Nouveau Roman 12, 14, 15, 28, 32, 53, 65, 66, 67, 68, 69,
70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 83, 84, 85, 91,
100, 102, 108, 109, 135, 136, 143, 148, 150, 151, 153,
159, 160, 162, 163, 203, 204, 211, 232, 298, 308, 413,
415, 424, 449, 475, 487, 489, 490, 491, 492, 495, 565,
576, 633, 647, 659
Novarina, Valère 446

O

Oates, Carom 55
Ollier, Claude 68, 69, 135, 647
Oster, Christian 34, 76, 77, 82, 83, 85, 92, 98, 101, 131,
133, 134, 135, 137, 289, 309, 313, 342, 369, 412, 417,
646, 647, 651, 655, 657, 660
Otchakovsky-Laurens, Paul 133, 477

P

Pagano, Emmanuelle 28, 570
Pagès, Yves 31, 32
Parnet, Claire 157
Passeron, Jean-Claude 142, 497
Patricola, Jean-François 31, 491
Peeters, Benoît 226, 255, 302, 346, 357, 401, 488, 492,
493, 496
Pellat, Jean-Christophe. 176, 242, 270, 279, 281, 405, 495
Perrault, Charles 54
Pétillon-Boucheron, Sabine 280
Petit, Maryse 178, 180, 182, 183, 188, 189, 191, 207, 222,
289, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 320,
325, 335, 336, 338, 341, 410, 411, 413, 431, 479, 486,
500, 541, 606, 624, 625

Peyre, Henri 17
Philippe, Gilles 15, 16, 17, 18, 25, 26, 28, 34, 35, 39, 50,
65, 76, 78, 80, 83, 84, 86, 89, 90, 101, 102, 104, 158,
159, 173, 178, 180, 182, 183, 194, 228, 241, 247, 281,
316, 322, 365, 372, 380, 393, 411, 415, 419, 454, 463,
464, 465, 466, 467, 468, 470, 479, 486, 490, 493, 495,
497, 504, 542, 543, 545, 550, 589, 600, 635, 640, 649,
658
Piat, Julien ... 16, 18, 83, 84, 158, 159, 194, 241, 247, 252,
253, 365, 380, 415, 454, 475, 493, 494, 495
Pinget, Robert ... 53, 68, 69, 72, 73, 74, 84, 135, 390, 415,
495, 581, 647
Plissart, Marie-Françoise 226, 325, 488
Podalydès, Denis 398
Poirier, Jacques 320, 335, 439, 484, 485
Preljocaj, Angelin 409
Propp, Vladimir 338
Proust, Marcel ... 32, 52, 55, 158, 222, 238, 279, 280, 285,
286, 287, 288, 322, 441, 496, 538, 590, 644

Q

Quintilien 286

R

Rabaté, Dominique ... 45, 48, 82, 116, 196, 254, 399, 400,
401, 450, 452, 453, 454, 455, 459, 460, 472, 486, 490,
491, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579
Rabaudy, Martine de 12, 98, 99, 131, 132, 133, 134, 135,
136, 137, 179, 180, 501, 506, 512, 619, 620, 623, 636,
646, 655
Raimbault, Ginette 155, 156
Rancière, Jacques 14, 40, 145, 497, 555
Rannoux, Catherine 28, 118, 120, 146, 147, 161, 229,
231, 232, 233, 257, 295, 296, 297, 298, 299, 308, 368,
372, 378, 380, 419, 430, 491, 492, 493, 494, 495
Rastier, François 15, 424, 495
Ravey, Yves 34, 101, 229, 289, 390, 391
Redonnet, Marie 24, 34, 76, 77, 78, 81, 82, 486, 491, 646
Reggiani, Christelle 32, 238, 342, 372, 374, 375, 388, 391,
419, 420, 422, 425, 426, 430, 436, 437, 440, 441, 448,
472, 495

Régy, Claude 397, 491
 Reverdy, Pierre 345
 Ricardou, Jean 68, 69, 73, 491
 Riegel, Martin 176, 242, 270, 279, 281, 405, 495
 Riendeau, Pascal 42, 187, 411, 414, 486, 491, 541
 Rilos Béatrice .. 35, 223, 306, 346, 348, 350, 351, 359, 480
 Rilos, Béatrice. 35, 223, 306, 346, 348, 350, 351, 359, 480
 Rimasson-Fertin, Natacha 311
 Rio, Michel 25
 Riou, Daniel 27, 28, 231, 495
 Rioul, René 176, 242, 270, 279, 281, 405, 495
 Ripoll, Ricard 232, 430, 491
 Robbe-Grillet, Alain . 12, 50, 51, 53, 66, 67, 68, 69, 70, 71,
 72, 73, 74, 75, 76, 124, 126, 128, 133, 134, 135, 202,
 203, 204, 232, 308, 412, 415, 449, 488, 491, 565, 581,
 647, 655, 658, 659
 Roche Denis... 35, 221, 237, 256, 260, 261, 262, 263, 297,
 325, 326, 431, 480, 484
 Roche, Anne .. 35, 221, 237, 256, 260, 261, 262, 263, 297,
 325, 326, 431, 480, 484
 Roche, Denis.. 35, 221, 237, 256, 260, 261, 262, 263, 297,
 325, 326, 431, 480, 484
 Roger, Philippe 182, 183, 487
 Rohe, Olivier 49
 Rolin, Olivier 95, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579
 Romano, Claude 17, 18, 497
 Rondeau, Daniel 129, 130, 509, 511, 629
 Rosenthal, Olivia 231
 Rouaud, Jean 34, 74, 76, 228, 229, 289, 657
 Roubaud, Jacques 223, 231, 358
 Roulois, Alexandre 11, 125
 Roussel, Raymond 90, 264, 273
 Royal, Ségolène 21
 Rüf, Isabelle . 133, 151, 181, 185, 192, 193, 196, 499, 500,
 501, 502, 505, 506, 508, 509, 510, 511, 512, 594, 618,
 620, 621, 622, 624, 625, 626, 628, 629, 631, 633, 636,
 646
 Ruffel, David 340, 484

S

Sablayrolles, Jean-François 244, 496
 Saint-Jacques, Denis 93

Salino, Brigitte 398
 Sallenave, Danièle 94, 95, 573, 575, 576, 577, 578, 579
 Salvayre, Lydie 31, 32
 Samoyault, Thiphaine .. 433, 501, 503, 624, 638, 641, 642
 Sancier-Château, Anne 242, 493
 Sapiro, Gisèle 131, 487
 Sardes, Guillaume de 178, 179, 535, 536
 Sarkozy, Nicolas 21, 54
 Sarraute, Nathalie 50, 53, 57, 66, 68, 69, 72, 74, 128, 135,
 347, 351, 364, 365, 394, 400, 454, 557, 581, 586, 617,
 621, 647
 Sartre, Jean-Paul 449, 575
 Savary, Philippe 50
 Savatovsky, Dan 17, 496
 Savitzkaya, Eugène 32, 51, 57, 58, 73, 75, 76, 411, 493
 Schaeffer, Jean-Marie 108, 491
 Schoentjes, Pierre . 95, 229, 324, 485, 580, 582, 583, 584,
 585, 587
 Schoots, Fieke . 24, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 159, 491
 Schuhl Jean-Jacques 35, 264, 265, 267, 480
 Schuhl, Jean-Jacques 35, 264, 265, 267, 480
 Serça, Isabelle 222, 280, 285, 286, 290, 291, 297, 496
 Séréna, Jacques 418
 Shitao 377
 Silber, Martine 22, 127
 Simon Claude 16, 18, 35, 42, 50, 57, 68, 69, 72, 73, 74,
 76, 84, 99, 100, 106, 128, 134, 135, 158, 194, 222,
 223, 228, 240, 241, 247, 289, 290, 291, 293, 294, 295,
 296, 297, 298, 299, 308, 309, 319, 321, 345, 346, 368,
 376, 390, 415, 454, 480, 485, 488, 489, 490, 493, 495
 Simon, Claude 16, 18, 35, 42, 50, 57, 68, 69, 72, 73, 74,
 76, 84, 99, 100, 106, 128, 134, 135, 158, 194, 222,
 223, 228, 240, 241, 247, 289, 290, 291, 293, 294, 295,
 296, 297, 298, 299, 308, 309, 319, 321, 345, 346, 368,
 376, 390, 415, 454, 480, 485, 488, 489, 490, 493, 495,
 580, 620, 647
 Simonin, Anne ... 21, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 124, 323, 324,
 343, 449, 487
 Siouffi, Gilles 193, 446, 447, 496
 Sollers, Philippe 25, 237, 260, 365
 Sorin, Raphaël 73
 Stein, Gertrude 53, 231

T

Taillandier, François 207, 503, 635, 641, 644
 Tel Quel 28, 91, 93, 97, 237, 240, 260, 263
 Thibaudet, Albert 36, 591
 Tillinac, Denis 74
 Tison, Jean-Pierre 189, 190, 501, 506, 625, 626
 Toussaint, Jean-Philippe 24, 28, 34, 39, 65, 76, 77, 78, 81,
 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 101, 102, 159, 180, 228,
 281, 316, 322, 411, 486, 491, 600, 635, 649, 658

V

Vannier, Gilles 69, 491
 Vaquin, Agnès 180, 499, 506, 508, 509, 625
 Védénina, Ludmilla 302, 303, 306, 346, 347, 352, 355,
 357, 496
 Vercier, Bruno 25, 29, 83, 88, 89, 92, 93, 115, 392, 491
 Viala, Alain 93
 Viart, Dominique 25, 29, 41, 42, 43, 82, 83, 88, 89, 91, 92,
 93, 102, 115, 116, 226, 229, 230, 390, 392, 485, 488,
 489, 491, 577
 Vidal-Naquet, Pierre 21
 Viel 197
 Viel Tanguy .. 23, 25, 32, 33, 34, 35, 46, 48, 49, 50, 58, 59,
 94, 95, 96, 101, 126, 131, 135, 140, 142, 152, 153,
 159, 165, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 215, 223,
 278, 307, 381, 387, 388, 389, 390, 393, 409, 410, 411,
 412, 413, 414, 415, 416, 418, 419, 420, 421, 422, 423,
 424, 425, 472, 473, 476, 479, 486, 510, 511
 Viel, Tanguy . 23, 25, 32, 33, 34, 35, 46, 48, 49, 50, 58, 59,
 94, 95, 96, 101, 126, 131, 135, 140, 142, 152, 153,

159, 165, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 215, 223,
 278, 307, 381, 387, 388, 389, 390, 393, 409, 410, 411,
 412, 413, 414, 415, 416, 418, 419, 420, 421, 422, 423,
 424, 425, 472, 473, 476, 477, 479, 486, 510, 511, 571,
 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 598, 631,
 632, 633, 634, 646, 647, 648, 651, 652, 655

Vigne, Éric 71, 72, 487
 Vignes, Henri 75, 124, 487
 Volodine, Antoine 13, 57, 76, 101, 563
 Vray, Jean-Bernard 91, 92, 310, 313, 489, 490, 491

W

Wallet, Bernard 31
 Wedell, Noura 325, 326, 492
 Weil, Simone 155, 156
 Wesemael, Sabine Van 30, 31, 492
 Winnicott, Donald 86
 Winock, Michel . 21, 35, 36, 37, 38, 39, 45, 46, 48, 49, 497
 Wittgenstein, Ludwig 103, 104, 105, 497
 Wittig Monique 24, 35, 73, 74, 75, 222, 223, 227, 237,
 240, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 332, 333,
 334, 343, 480, 488, 492
 Wittig, Monique 24, 35, 73, 74, 75, 222, 223, 227, 237,
 240, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 332, 333,
 334, 343, 480, 488, 492
 Wolf, Nelly 70, 449, 492

Z

Zumthor, Paul 400

Table des matières

INTRODUCTION.....	11
Tenter de définir un style-Minuit	11
1999-2009 : justification des dates frontières.....	17
Quelques événements historiques récents	18
Un événement majeur aux Éditions de Minuit : la mort de Jérôme Lindon en 2001	22
Les bouleversements de la vie littéraire française à la fin des années 1990	25
Les écrivains représentatifs de la dernière génération Minuit : constitution du corpus	33
Définition d'une génération littéraire	35
 PREMIERE PARTIE ÉLABORATION CRITIQUE DE L'IDEE D'UN STYLE-MINUIT	
.....	61
 CHAPITRE 1 LA FICTION DU STYLE-MINUIT DANS L'HISTOIRE LITTERAIRE.	63
 I. Le Nouveau Roman ou « École de Minuit » : l'origine de la fiction d'un style-Minuit	66
II. Comment la fiction d'un style-Minuit s'est-elle perpétuée dans la période qui a suivi le Nouveau Roman ?	73
III. Affirmer un nouveau mouvement Minuit sans se préoccuper de style : les romanciers « impassibles », ou « minimalistes », selon Fieke Schoots.	76
IV. Les écrivains « ludiques » de Minuit ou l'ultime tentative – très vite contestée – d'une homogénéisation thématique des écrivains Minuit par Olivier Bessard-Banquy	84
V. Peut-on encore parler d'une école Minuit ?	92
A. La fin des avant-gardes, la fin des écoles littéraires.....	92
B. Pas d'école Minuit, mais un esprit-Minuit	98
VI. Des écoles de Minuit au style-Minuit : la « rose des vents » de Christine Jérusalem	100
VII. Comment penser aujourd'hui un style-Minuit ? Fonctions et enjeux de l'idée d'un style-Minuit	104

CHAPITRE 2 CLICHAGE DE L'OBJET SOCIOCRIQUE DU STYLE-MINUIT DANS LA PRESSE, ENTRE 1999-2009111

I. Définir le style-Minuit comme un objet sociocritique manifeste dans la critique littéraire	114
A. La nécessaire mention du style dans la critique littéraire journalistique.....	114
B. Méthode pour l'étude du clichage du style-Minuit dans la critique journalistique.....	118
C. La lecture des critiques littéraires et la constitution d'un corpus d'occurrences des lexies « style », « écriture », « langue », « langage », « art », « manière »	120
II. L'élaboration du style-Minuit par le phénomène discursif de la contiguïté métonymique	122
A. Contiguïté métonymique de la couverture des livres à leur contenu stylistique	123
B. De la famille éditoriale à la famille stylistique.....	126
1) Jérôme Lindon : un éditeur exigeant qui édite – donc – de la littérature exigeante	127
Mythologie de l'éditeur exigeant	127
De l'éditeur exigeant au style-Minuit exigeant	129
2) Glissement des principes identitaires de Jérôme Lindon à Irène Lindon : le maintien de l'exigence	131
3) De la famille des éditeurs à la famille des écrivains	133
C. De la manière de vivre des écrivains Minuit à leur manière d'écrire : style de vie et style d'écriture	138
La métonymie, un « outil d'ambiguïté pour la communication ».....	146
III. Quelques clichés qui construisent le stéréotype social d'un style-Minuit	147
A. Le stéréotype du style-Minuit en deux clichés positifs	148
1) Un style-Minuit « haute-couture »	148
2) Un style-Minuit « à rebrousse-poil » : l'avant-garde discrète	151
B. Le stéréotype du style-Minuit en deux clichés négatifs	152
1) Un style-Minuit « annexe de la collection Harlequin »?.....	152
2) Une « écriture blanche, frigide, anorexique ».....	154
Le style-Minuit dans la presse, aperçu général	160
IV. Le style-Minuit en régime de singularité.....	161
Définir le régime de singularité.....	161
A. Laurent Mauvignier : « ce qu'on pourrait appeler un style ».....	165
1) Détours métaphoriques : un style entre mélange et organique, prouesse et naufrage.	166
2) Pourquoi Mauvignier mauvignie-t-il quelque fois ?	173
3) Le style de Laurent Mauvignier comme une exemplification possible du style	175
B. La description de la langue d'Éric Chevillard dans la presse. Exercice de style, style funambule ou « écriture haute couture » : archéologie de trois images contrastées.	177

1) Une écriture maniérée comme un exercice de style ?	179
L'écriture de Chevillard n'est-elle qu'un pur exercice de style ?	179
Une écriture qui revendique sa manière contre toute logique	182
2) Une langue à la recherche d'un équilibre.....	185
L'écriture funambule d'Éric Chevillard	185
Une écriture haute couture	188
C. Marie NDiaye : un style qualifié de « grand art »	191
D. Tanguy Viel : le style virtuose	197
E. Éric Laurent : un « styliste bavard » qui veut « faire style »	203
1) Qu'écrivent les critiques au sujet de romans qui « liquident » le récit ?	204
2) Éric Laurent pratique-t-il la « branlette stylistique » ?.....	208

DEUXIEME PARTIE LE STYLE-MINUIT : UNE REALITE STYLISTIQUE CHEZ ÉRIC CHEVILLARD, ÉRIC LAURENT, LAURENT MAUVIGNIER, MARIE NDIAYE ET TANGUY VIEL.....215

CHAPITRE 3 APPRENDRE A – NE PAS – FINIR, RENOUVELER, REINVENTER, LES HERITAGES LITTERAIRES (PRATIQUES DE SYNTAXE ET DE PONCTUATION)217

I. Les Éditions de Minuit sont-elles devenues le temple d'une littérature conservatrice ?	225
A. Les Éditions de Minuit ont-elles vraiment renoué avec le régime de la lisibilité au tournant du XXI ^e siècle ?	226
1) L'évolution du catalogue Minuit des années 1970-1980 aux années 2000	226
2) Les textes du corpus sont-ils lisibles ou illisibles ?	229
B. Les écrivains Minuit sont-ils des antimodernes ou appartiennent-ils à la modernité ?	234
1) Les écrivains Minuit sont-ils des antimodernes ? (détour par le concept d'Antoine Compagnon : l'antimodernité)	234
2) La modernité des écrivains Minuit : définir « le sujet comme avenir du sens » (détour par le concept de modernité selon Henri Meschonnic)	239
C. Les langues de Marie NDiaye et Éric Laurent sont-elles « classiques » ?	241
1) Usage du subjonctif chez Marie NDiaye	241
2) L'archaïsme chez Éric Laurent : un acte de résistance	243
3) La précision lexicale chez Marie NDiaye : un « je-ne-sais-quoi » devenu « n'importe quoi »	248
4) La syntaxe chez Marie NDiaye : respecter le principe de variété	250
5) Une monophonie indisciplinée dans Rosie Carpe : le renoncement au modèle classique	253
Un style-Minuit inventif	255

II. Tiret simple, tiret double et parenthèses : introduire le discours dans l'ordre du « non-un » et jouer sur la frontière lisible/illisible	255
A. Le tiret de l'innommable dans <i>Oh les beaux jours</i> de Beckett	257
B. Dé-figurer la langue : l'usage du tiret oblique dans <i>Éros énergumène</i> de Denis Roche.....	260
C. « La vitesse transforme le point en ligne » : pratiques stylistiques du tiret dans la littérature contemporaine.....	264
1) Usages traditionnels du tiret simple.....	265
2) Tiret-couture dans <i>Les Carcasses</i> de Raymond Federman	266
3) Tiret-plateau dans <i>Je ne sais rien d'un homme quand je sais qu'il s'appelle Jacques de Laure Limongi</i>	269
4) Tiret plateau et émergence du multiple dans <i>Cercle</i> de Yannick Haenel	272
D. Double tiret et parenthèses dans <i>Renaissance italienne</i> d'Éric Laurrent : complexification du discours romanesque et clin d'œil à Proust	279
1) Une entrée progressive des parenthèses et du double tiret dans l'écriture laurentienne....	280
2) Les parenthèses et le tiret double comme manifestation d'une « régularité structurelle de l'ordre du non-un ».....	282
3) Les parenthèses et le tiret double : signes de la digression et clin d'œil à la phrase proustienne	285
<i>Un style-Minuit en miroir de la production contemporaine</i>	288
III. Une ponctuation de page éclatée, de Claude Simon à Patrick Bouvet et Éric Chevillard	289
A. Spatialiser le texte en prose pour donner à voir les corps démembrés.....	290
1) L'Incipit du <i>Jardin des Plantes</i> de Claude Simon : mise en scène textuelle et visuelle des corps brisés et amoureux	290
2) Un « feu d'artifice typographique » : l'incipit disséminé.....	290
3) L'érotisme d'un dispositif textuel	292
4) Corps démembrés/ corps enlacés	294
5) Illisibilité ou visibilité d'un incipit pictural	297
6) L'incipit du <i>Jardin des plantes</i> : brouillon simonien ou mise en scène du sujet ?	298
B. L'exténuation de la lisibilité dans <i>Shot</i> de Patrick Bouvet.....	299
1) Que signifie la métaphore d'une écriture border line ?	300
2) Un dispositif visuel – télévisuel – pour montrer les images mythiques de l'histoire du xx ^e siècle	301
3) Échapper à la ligne et aux cadres génériques	302
<i>Phrases et corps démembrés</i>	304
<i>Montrer la catastrophe ou la laisser en marge ?</i>	306
C. La langue en points de mouches dans <i>Le Vaillant Petit Tailleur</i> d'Éric Chevillard : une parodie de prose spatialisée.....	309

1) Le Vaillant petit tailleur : un texte loufoque.....	309
2) Le combat contre la mouche : un motif Minuit.....	312
3) Un texte moucheté.....	313
Des écritures Minuit décryptables dans une prise en compte du dialogue qu'elles établissent avec des hypotextes.....	321
IV. Réinventer la ponctuation : le cercle de Monique Wittig, le carré d'Éric Chevillard	323
Devoir d'insoumission et soulèvement poétique	323
A. <i>Les Guérillères</i> de Monique Wittig : la ponctuation de cercle pour revendiquer une parole féminisée.	325
1) Invention formelle et recréation du sens	326
2) Le cercle comme image de la révolution poétique	329
B. Ordre et désordre narratifs chez Éric Chevillard : l'impossibilité d'un texte au carré	334
1) Une progression en zigzag	335
2) Le conte minimal du poisson rouge : un conte hors cadre générique	337
3) La dérive du récit hors d'un cadre serré.....	338
Un style-Minuit « profondément et étranagement visuel »	343
V. Stylistique contemporaine du blanc typographique.....	344
A. Usage du blanc dans la littérature contemporaine	346
1) La surenchère du point : texte concaténé et esthétique de la catastrophe.....	347
2) De la disparition de la ponctuation à la ponctuation de vides : continuité de la sensation et confusion générique	351
Une ponctuation obsolète dans la recherche du flux.....	351
D'une ponctuation obsolète à une ponctuation de vides	352
B. Laurent Mauvignier et sa palette de blancs	359
1) Typologie des différents blancs typographiques dans <i>Des Hommes</i>	360
2) Blanc typographique vs points de suspension.....	363
3) La ligne de blanc comme accentuation du point aposiopétique.....	368
4) La ligne de blanc comme simple fin de section, vision du « rien » ou du blanc lui-même ?..	374
Conclusion partielle : le style-Minuit et la réticence	377

CHAPITRE 4 CETTE « HISTOIRE DE VOIX » : ENONCIATIONS SINGULIERES AUX ÉDITIONS DE MINUIT383

I. Les écritures de l'oralité de Laurent Mauvignier et Tanguy Viel	393
A. « Ouvrir le[s] sujet [s] parlant[s] à leur[s] aventure[s] » : Laurent Mauvignier, des voix qui prennent corps	394
1) Quand la voix romanesque s'incarne au théâtre.....	395

2) Une écriture qui place le sujet à hauteur d'oralité.....	398
« Il faudrait d'abord s'entendre sur ce qu'on appelle des voix »	398
Le personnage de Tana et la mise en voix de la catastrophe collective	401
« Plus il y a d'affect dans la voix, plus on a du sujet dans la voix » : étude de la syntaxe	403
B. Tanguy Viel : une scène d'énonciation instable	409
1) Un écrivain communiquant : prégnance des discours constituants.....	410
2) Une écriture de l'oralité inaudible : tics d'écriture dans <i>Insoupçonnable</i>	414
3) La tentation de l'« angle mort » : un énoncé qui ne parvient pas à se légitimer	420
 II. Les textes d'Éric Chevillard et Éric Laurent L'« incongruité provocante » et l'« opacité	
irréductible ».....	425
A. Éric Chevillard et le style burlesque idiot	427
1) Un projet d'écriture a priori intenable : « chercher l'harmonie en-dehors de l'ordre » et dire le monde contre toute logique.....	427
2) La menace de l'autodestruction du style	431
3) Le style burlesque idiot : ultime provocation du lecteur.....	433
B. Le <i>redevenir-écriture</i> d'Éric Laurent : comment « parler la littérature » ?	437
1) Hermétisme du discours amoureux ou parodie d'une langue galante qui « [s]ent la poudre de riz, les perruques à boudins et les chemises à jabot » ?.....	438
2) Inventer une langue « en partie étrangère », définir la poétique d'une nouvelle langue « vernaculaire »	440
3) La réticence au devenir-discours manifesté dans le redevenir-écriture d'une langue littéraire manifeste	445
Portée politique des textes hermétiques	448
 III. Quelle énonciation pour dire l'impensable ? Les choix énonciatifs de Marie NDiaye et Anne Godard	
.....	450
A. L'énonciation obscène du « voir-à-travers » dans <i>Rosie Carpe</i> de Marie NDiaye.....	451
1) « [E]ntendre et retranscrire le monologue intérieur de Rosie, tourné vers [sa] douleur. Et le communiquer au lecteur (...) »	452
2) Une écriture de l'empathie ou de l'obscénité ?	454
3) Écorces de Georges Didi-Huberman : « C'est inimaginable, donc je dois l'imaginer malgré tout. »	455
4) <i>Rosie Carpe</i> de Marie NDiaye : comment susciter l'effroi ?	457
La langue de Marie NDiaye ou la mise en doute de la pertinence de l'idée du style d'éditeur.	461
B. Énonciations distanciées dans <i>Philippe</i> de Camille Laurens, <i>L'Enfant éternel</i> de Philippe Forest et <i>L'Inconsolable</i> d'Anne Godard : comment raconter la mort d'un enfant sans susciter un effroi insupportable pour le lecteur ?	463

1) Philippe de Camille Laurens : un dispositif textuel qui tente de tenir à distance la souffrance...	463
2) Philippe Forest et le « je » dans L'Enfant éternel.....	467
3) L'Inconsolable d'Anne Godard : une énonciation qui maintient à distance le pathos et questionne le genre de l'autofiction	469
CONCLUSION.....	475
BIBLIOGRAPHIE	479
Corpus.....	479
Bibliographie des écrivains du corpus	481
Bibliographie critique	484
Revue de presse sur les écrivains du corpus	499
INDEX DES NOMS PROPRES	513
TABLE DES MATIERES.....	523
ANNEXES.....	531
I. Annexe 1 : deux entretiens stylistiques menés par Mathilde Bonazzi avec Éric Chevillard (2012) et Laurent Mauvignier (2011).	532
1) « Une espèce de transe stylistique », Éric Chevillard s'entretient avec Mathilde Bonazzi. ...	532
2) « Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute » : conversation électronique avec Laurent Mauvignier	543
II. Annexe 2 : « Enjeux contemporains du roman », retranscription de trois tables rondes.	562
1) « Les fictions mentales »	562
2) « Inventer le roman après les avant-gardes »	571
3) « Le roman maintenant »	578
III. Annexe 3 : Pourquoi exclure du corpus Anne Godard et Cécile Beauvoir ?	587
IV. Annexe 4 : méthode de constitution de la revue de presse. Descriptif du protocole de recherche des sources.	591
1) La consultation des archives électroniques.....	591
2) La consultation des archives papiers	595

V. Annexe 5 : « La représentation du style de Sylvie Germain dans la critique littéraire ou le style inaperçu »	597
1) Un style hors champ	598
Un style maintenu aux frontières des critiques.....	599
La réitération de la distinction Fond/Forme.....	599
Le style et le reste.....	601
2) Le style comme argument d'autorité	603
La nécessaire mention du style	603
La mention du style : un argument d'autorité.....	604
3) L'absence de style ou le style inaperçu ?.....	605
Conclusion	610
VI. Annexe 6: comment les critiques littéraires parlent-ils du style des écrivains du corpus ?	614
1) Comment les journalistes parlent-ils du style de Laurent Mauvignier ?	614
2) Comment les journalistes parlent-ils du style d'Éric Chevillard ?.....	621
3) Comment les journalistes parlent-ils du style de Marie NDiaye ?.....	626
4) Comment les journalistes parlent-ils du style de Tanguy Viel ?	629
5) Comment les journalistes parlent-ils du style d'Éric Laurrent ?	633
6) Comment les journalistes parlent-ils d'une école Minuit ou d'un style Minuit ?.....	644
VII. Annexe 7 : photomontage illustrant l'article de Didier Jacob, « Minuit, la nouvelle vague »..	649
VIII. Annexe 8 : deux articles de presse qui opèrent le clichage d'un style-Minuit comme objet sociocritique.	650
1) Patrick Besson, « Le thriller sentimental de Laurent Mauvignier ».....	650
2) Martine de Rabaudy, « Les enfants de Minuit », L'Express, 27/12/2001.....	653
IX. Annexe 9 : entretien de Michel Houellebecq avec Didier Sénécal.....	659
X. Annexe 10 : extrait d'une lecture par Laurent Mauvignier de Ce que j'appelle oubli.....	662

Annexes

I. Annexe 1 : deux entretiens stylistiques menés par Mathilde Bonazzi avec Éric Chevillard (2012) et Laurent Mauvignier (2011).

1) « Une espèce de transe stylistique », Éric Chevillard s'entretient avec Mathilde Bonazzi.

Mathilde Bonazzi : Dans Du Hérisson, vous construisez des paragraphes insolites. Le paragraphe en cours est interrompu au milieu d'une phrase qui se retrouve donc à cheval sur deux paragraphes. De la sorte, vous questionnez la notion de paragraphe, défini sur le plan grammatical comme un tout achevé qui construit une unité discursive de sens, et vous introduisez au milieu de la phrase laissée en suspens une ponctuation de blanc. La dernière phrase du paragraphe A, bien qu'inachevée, demeure cohérente et nous pourrions la ponctuer d'un point. Par exemple, à la page 101, le paragraphe s'achève ainsi « J'aime bien les animaux ». En revanche, le segment de phrase renvoyé sur le paragraphe B ne construit pas systématiquement une phrase d'apparence complète. À la page 101, la suite de la phrase amorcée dans le paragraphe précédent construit une phrase autonome :

ce sont de drôles de zèbres, de drôles d'oiseaux, mais qu'ils restent dans la nature, vaste est cette prairie, profonde cette forêt, et quelle majestueuse montagne, mais qu'ils me laissent en paix entre les quatre murs de ma vie en captivité.

Mais il arrive que la phrase qui amorce le paragraphe ne soit pas une phrase autonome. Ainsi, page 63, lisons-nous un paragraphe qui commence de manière humoristique, déconcertante (et sans majuscule) : « sur toutes les parties de son corps déjà molles (ceci se passait dans une cour d'école). » On a le sentiment alors que vous faites un pied de nez à certaines écritures avant-gardistes qui éclatent le texte et l'éparpillent. L'expérimentation que vous menez sur la fragmentation du texte en unité de sens ou de non-sens serait alors une prise de distance à l'égard de ces expériences textuelles.

Mais, par le travail sur le paragraphe, vous dessinez les contours flous d'une phrase qui s'étale et se délite, ne parvenant pas à trouver sa chute et, parfois, vous faites aussi surgir des images insolites comme celle de ce corps aux parties déjà molles dans la cour d'école.

Comment expliquez-vous cette déliquescence de la phrase et cette irruption du blanc en son centre ? Pourquoi la phrase et le paragraphe claudiquent-ils ainsi dans Du Hérisson ?

Éric Chevillard : Cette contrainte formelle m'a été imposée par mon sujet et le principe même de ce roman. Dans chacun de ces paragraphes, en effet, on peut lire la formule « *hérisson naïf et globuleux* » qui, par son encombrement absurde, mime dans le texte la situation décrite dans le récit : celle d'un écrivain qui s'apprête à écrire son autobiographie et découvre sur sa table un hérisson incongru et perturbateur dont il ne sait comment se débarrasser et qu'il va donc s'ingénier à intégrer par tous les moyens à sa narration. Il se trouve que cet obstacle se révèle paradoxalement fécond, productif (de même que l'angoisse, le ressentiment, le chagrin, tous les sentiments négatifs et certaines inhibitions psychologiques peuvent devenir des sources d'énergie et d'invention pour l'écrivain). Je vois en quelque sorte la boule de piquants du hérisson comme un rouage, un pignon, la roue dentée à laquelle finalement s'articulent tous les axes du récit. Le principe des phrases coupées en deux que vous décrivez, à cheval sur deux paragraphes (rien d'autre que le principe de l'enjambement appliqué à la prose) favorise les effets de chute, de reprise, de relance. L'espace ménagé entre deux paragraphes peut être vu comme celui qui sépare deux journées du narrateur ou deux séances d'écriture, ce moment suspendu où rien n'advient, puis l'écrivain reprend sa page, renoue le fil, c'est reparti. Le hérisson (symbole de ce que l'on voudra, de ce qui rend l'écriture inévitable et si périlleuse à la fois) est toujours là. Il va encore falloir, aux deux sens du terme, composer avec lui.

Mathilde Bonazzi : Des critiques littéraires, notamment dans la presse généraliste, qualifient votre écriture de « virtuose » et la comparent à un exercice de style. Vous avez expliqué, dans un entretien avec Guillaume de Sardes, que « [vous êtes] très agacé (...) lorsque l'on parle d'exercices de style à propos de [vos] livres. Il n'y a rien de cela. » Et vous ajoutez que « [l]'exercice serait pour [vous] de [vous] astreindre à décrire platement le réel, un exercice et une corvée d'ailleurs. »¹

Dans cette réponse, vous ramenez la question qui vous est posée à celle de la portée mimétique du roman que vous réfutez. Mais, lorsque vos textes sont qualifiés d'« exercices de style », ne serait-ce pas votre style lui-même qui est caractérisé ? Dans quelle mesure, selon vous, votre style peut-il s'apparenter à un exercice ? Pourrions-nous dire, sans trop vous

¹ « L'écriture : l'autre corps visible », entretien avec Guillaume de Sardes, dans *L'Argilète*, éditions Hermann, n° 1, janvier 2009. <http://www.php>

agacer, que vous écrivez dans l'héritage de Queneau et des Oulipiens et que vous développez ainsi une écriture ludique, parfois marquée du sceau de l'exercice ?

Éric Chevillard : Et pourtant, à l'exception de la contrainte très spécifique que nous venons d'évoquer (laquelle n'est pas non plus très oulipienne), je n'ai jamais recours aux petites mécaniques savantes de l'Oulipo. J'aime évidemment certains livres de Queneau ou Perec, mais je me sens très étranger à leurs principes d'écriture. Les membres de l'Oulipo sont des ingénieurs, des mathématiciens, ils en ont en tout cas l'esprit, ils en détournent ou s'en approprient parfois les protocoles, les modèles, les formules, alors que je suis complètement obtus dans ces domaines... une vraie caricature du littéraire qui ne voit dans les mathématiques qu'un nuage de craie ! Si je récuse la notion d'exercice, c'est qu'elle sous-entend une conscience extrêmement aiguë de ce que l'on fait, la mise en œuvre d'un procédé conçu préalablement, alors que j'écris avec une certaine innocence ce que je dois écrire. La phrase s'emballe, elle accueille tout ce qui va lui permettre de se développer. Elle veut durer, elle progresse en sinuant, comme un animal toujours en quête de nourriture. Il n'y a rien d'appliqué, de forcené dans ma manière d'écrire, aucun volontarisme formel, même si je dois convenir que ce malentendu est trop fréquent pour être dû uniquement à une incompréhension de mon lecteur. Ma phrase est dense, c'est vrai, volontiers métaphorique, analogique, sapée par une ironie sous-jacente, mais, encore une fois, ce mouvement lui est essentiel, elle s'inscrit naturellement si j'ose dire dans le second degré qui est d'emblée son mode et son espace. C'est ma candeur qui serait feinte.

MB : *Dans Démolir Nisard, aux pages 40 et 41, on compte soixante-dix espèces imaginaires de vautours. Votre énumération se fonde sur un premier terme qui désigne une espèce réelle: « le vautour fauve ». A partir de la désignation de cette espèce existante, vous élaborez une longue liste qui fait défiler un carnaval de vautours où apparaissent par exemple le « vautour-clown », le « vautour pédipalpe », le « vautour à croupion gris » ... On voit la portée humoristique d'une telle liste qui bouleverse la taxinomie et propose, dans une digression, une série de clichés d'oiseaux inattendus, nés d'associations insolites. Vous invitez le lecteur à vous suivre dans cette série d'images de vautours qui pourraient constituer un album Panini sur cette espèce animale et vous ménagez la chute :*

(...) et tous ces oiseaux sont si beaux, si étonnants, que nous en oublions ingénument quels charognards ils sont aussi, puis le vautour

vulgaire en vol stationnaire au-dessus de nous plante sa croix d'ombre
sur nos crânes, et la mémoire nous revient.

Rétrospectivement, on comprend que l'amplification de l'énumération qui ressemble à un long voyage dans une volière vise à retarder cette chute pour la rendre d'autant plus spectaculaire. Mais, pourquoi une telle prolifération de vautours, jusqu'à la saturation ? Obéissez-vous à une règle du jeu (laisser libre cours à votre imagination à partir d'un nom d'espèce) qui serait rassurante dans la définition de votre projet d'écriture et qui permettrait de générer le texte à coup sûr ? Ou la constitution de ces listes est-elle, pour vous une source de jubilation toute rabelaisienne ? Avez-vous du plaisir à voir la liste se remplir, s'amplifier, en même temps que la page se noircit ?

ÉC : Toutes vos hypothèses sont justes simultanément. Je me moque aussi dans ce passage de l'ambition humaine de mettre le monde en coupe réglée, de l'ordonner et de le contrôler en le nommant. Est aussi à l'œuvre ici cet emballement dont je parlais, une espèce de transe stylistique, une forme de comique de l'excès.

MB : *Dans Démolir Nisard, on retrouve à plusieurs reprises le procédé de l'énumération. Par exemple, à la page 93, vous dressez l'inventaire de différents chapeaux (un feutre – nécessairement « mou » : on voit aussi la manière dont vous ironisez sur les clichés – une bombe – le terme laisse entendre son autre acception – un sombrero...) et vous attribuez à chacun une fonction : « un melon pour ressusciter le burlesque ». Vous déclinez donc le nom générique « chapeau » et spécifiez les types de chapeaux que la figure du lecteur, désignée par le pronom personnel « vous », souhaiterait acheter. Là encore, la liste prépare la chute : « désolé, la chapellerie Nisard ne vend que des bonnets de nuit. »*

Ces deux listes de vautours et de chapeaux montrent la récurrence de l'une de vos pratiques stylistiques comme celle que nous pourrions qualifier d'énumération à chute.

Ne craignez-vous pas de semer vos lecteurs dans un parcours de lecture rempli d'images insolites ? Le texte, plein des métaphores inouïes et obsessionnelles du narrateur de Démolir Nisard, ne risquerait-il pas d'être perçu comme une succession de fragments ? Le lecteur ne s'essoufflerait-il pas à vouloir suivre les multiples ricochets de votre imaginaire ? Manifestez-vous le même désir que votre narrateur qui énonce avec ironie ces vœux : « J'aimerais que mon lecteur ait l'heur ou l'obligeance de considérer [toutes mes phrases] également, de les méditer, de consacrer à chacune d'elles un jour et une nuit, de se retirer

avec l'une puis avec l'autre dans une grotte de montagne et de ne regagner la vallée qu'après en avoir usé le sens » ?

ÉC : Ce fut pour moi une amère surprise d'apprendre que je pouvais être difficile à lire, absolument impénétrable même pour certains lecteurs dont l'intelligence n'est pourtant pas en cause mais qui dérapent à la surface de mes textes. Pour d'autres, cependant (dont la bêtise n'est pas attestée non plus), ceux-ci relèvent d'une sorte d'évidence. Il doit donc s'agir d'un tour d'esprit commun, peut-être aussi certains lecteurs savent-ils l'attraper ponctuellement pour me lire. Lire, n'est-ce pas pour commencer se disposer à lire ? Sans me comparer bien sûr à ces écrivains magnifiques, nous pouvons aussi juger revêches au premier abord les écrits d'Arno Schmidt, de Gombrowicz ou de Beckett (mais également de Proust !) avant de trouver (cela peut être une révélation, d'un coup, ou venir avec l'expérience, comme l'œil accommode) l'angle d'attaque puis la juste vitesse pour les lire ; alors notre esprit se meut avec de plus en plus d'aisance dans ces textes jusqu'à y respirer mieux que dans les espaces conventionnels de la littérature qui puent le renfermé... Tout l'enjeu de la lecture est là, à mon sens. Enrichir notre perception des réalités et notre rapport au monde en nous dotant d'antennes et d'organes d'appréhension nouveaux. Peut-être faut-il accepter au départ de ne rien comprendre, tant il est vrai que nous ne comprenons que ce que nous savons déjà. Le style d'un écrivain nous fait violence, comme si les représentations insolites qu'il nous propose ne pouvaient pénétrer notre cerveau par les orifices prévus à cet effet, orbites, narines, oreilles, mais en forant leurs galeries propres dans notre boîte crânienne. Une fois celles-ci creusées, péniblement peut-être, nous jouissons de cette musique inconnue, de ces fantasmagories jamais vues, de ces inventions inouïes (et le bon vieux roman nous sort par les yeux et par les trous de nez...).

MB : *Votre écriture interroge parfois le lecteur sur ce qui pourrait être écrit mais qui ne l'est pas souvent. Vous bousculez, il me semble, le consensus établi qui fixe implicitement mais avec autorité les règles du pouvoir dire et celles du devoir taire. Dans Démolir Nisard, le narrateur ne retient aucune forme d'agressivité verbale. Nous lisons par exemple à la page 33 :*

Désiré Nisard a réveillé la brute en moi, il l'a nourrie et armée, ce fou, maintenant il l'excite. Quel piètre usage ai-je fait de mes os jusqu'à aujourd'hui ! C'est bien simple : je ne m'en suis pas servi. L'épaule,

le coude, le genou, je ne me savais pas si bien équipé. Voyez pourtant comme le talon écrase, enfonce, défonce la frêle charpente de Nisard.

La violence du narrateur se décline sans égard et ses dires dépassent parfois la limite du politiquement correct, c'est-à-dire que vous osez écrire ce qui ne l'est jamais. Je pense à ce passage où le narrateur exulte en imaginant Nisard sans-abri (p 77):

Nisard sous le seuil de la pauvreté, voilà qui aurait de quoi réjouir les cœurs purs. Nisard sous un porche, enroulé dans des hardes crasseuses, crevant de faim et de froid, quelle belle et naïve image !

Cet écart entre l'image insupportable et l'excitation du narrateur donne au lecteur le sentiment que le texte se construit à la lisière de l'acceptable et de l'inacceptable. Vous jouez avec l'obscène quand le narrateur livre toutes ses pensées, même les plus indécentes, celles qu'il devrait cacher, s'il était certifié conforme du point de vue de la morale.

Sans doute, la morale vous importe-t-elle peu et le consensus littéraire établi autour de ce qui est acceptable ou inacceptable aussi ! Mais, quelle est la portée de cette indécence du narrateur ? Faut-il voir dans la revendication de sa brutalité langagière parfois obscène une forme d'opposition au consensus du bien-penser et du bien-écrire et, plus généralement, à la littérature « comme il faut » celle qui ferait la démonstration de son intelligence ?

ÉC : Je ne dis pas cela pour me couvrir lâchement, mais n'oublions pas que c'est un narrateur qui parle dans ce livre et que son délire obsessionnel, paranoïaque et haineux m'a intéressé au moins autant que la pâle et ennuyeuse figure de Nisard. Cela n'a pas toujours été bien perçu, car le texte est à la première personne et je peux donner le sentiment de faire miennes les déclarations du personnage. Disons plutôt que j'y pousse jusqu'à la déraison (et au comique qui en résulte) une violence critique, théorique, qui est en moi sans doute mais dont je ne suis pas dupe et à laquelle je donne libre cours ici parce qu'elle est un ferment d'écriture et parce que la littérature permet justement, en développant des enchaînements logiques jusqu'à l'absurde, d'explorer les états limite, les conséquences ultimes de nos pensées, sans retenue ni décence, en effet. On lâche tout, la rampe et les chiens. C'est un monde secret, caché, qui soudain s'actualise avec tout son relief.

MB : Vous écrivez dans une langue régressive et archaïque comme le montre par exemple le cri « NISARD ! JE TE HAIS ! », caractérisé par la double exclamation et les lettres capitales. Votre écriture manifeste la position d'un personnage/narrateur qui s'oppose non seulement à la bêtise de Nisard mais aussi à la bêtise de tous les conformismes. Dans ce processus obsessionnel d'opposition, le personnage va jusqu'à se confondre avec Nisard :

J'ai tôt fait de retrouver le grand placard où sont conservés les effets de Nisard. Il ne me faut pas trois minutes pour revêtir sa panoplie, le grand habit d'académicien. Il me va, c'est triste à dire, mais il me va. On le dirait coupé pour moi. » (p 172)

Nisard devient, dans un passage fantastique, l'ombre du narrateur : « Mon ombre glisse sur les murs ; parfois, la vitrine d'une devanture me renvoie le profil plus net du méchant vieillard » (p 173). Enfin, le narrateur et/ou Désiré Nisard « s'enfonce(nt) dans les eaux vertes ». Le processus de destruction de Nisard mène finalement le narrateur à l'autodestruction et le texte s'interrompt. On pense alors à la dernière définition de l'idiotie que propose, en guise de « troisième hypothèse de chute », Jean-Yves Jouannais dans son ouvrage *L'Idiotie, art, vie, politique – méthode*: « L'idiotie en art ou l'anecdote d'un homme qui, racontant une blague, constate qu'il ne distrait personne et, sans tergiverser, se supprime. »²

Pensez-vous que la langue singulière de votre narrateur pourrait être analysée comme la manifestation de sa position idiote, c'est-à-dire régressive, archaïque, opposée à la bêtise et dangereusement suicidaire ?

ÉC : Oui, je ne vois rien à redire à votre analyse. La violence de certains de mes textes fait feu de tout bois, n'épargne rien, elle se retourne aussi contre celui qui l'incarne ou la profère. Parfois, il me semble que cette littérature voudrait se débarrasser de tout ce qui la fonde, exister comme un pur objet, un espace autonome, et que sa hargne alors vise non seulement les personnages et le narrateur, mais aussi le lecteur et l'auteur... Mais nous évoquons là surtout *Démolir Nisard*. C'est vrai aussi de certains textes de *Scalps*. Tous mes livres ne puisent pas dans cette énergie négative, destructrice et, comme vous le dites très justement, suicidaire. *Dino Egger*, qui est comme l'envers ou plutôt l'endroit de *Démolir Nisard*, procède au contraire du désir de profiter des forces et des pouvoirs de l'écriture pour

² Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie, art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-Arts Magazine/livres, 2003, p. 280.

modifier positivement le réel, pour influencer sur le cours des choses, pour perturber les déterminismes et les logiques catastrophiques qui régissent celui-ci. Je ne crois pas que l'une ou l'autre de ces entreprises puissent être jamais couronnée de succès mais, quand nous écrivons et quand nous lisons, les choses adviennent pour de bon dans l'espace littéraire – lequel n'est pas si fictif puisque le temps y passe vraiment, irréversiblement –, et ces expériences de conscience sont irremplaçables ; elles nous sauvent de la damnation d'être ici et maintenant cet homme-là et seulement lui, prisonnier de son ornière.

MB : Dans les critiques littéraires tant journalistiques qu'universitaires, la métaphore du cirque sert souvent à qualifier votre style qui relèverait tour à tour des numéros de l'acrobate, du clown, du jongleur ou du funambule. Vous utilisez vous-même dans un entretien accordé à Pascal Riendeau « Des leurres ou des hommes de paille³ », la métaphore du funambule pour évoquer avec ironie la médiocrité des romans d'Alexandre Jardin ; vous insistez alors sur le fait que cette métaphore circacienne est éculée et vous nous faites beaucoup rire :

Faites l'expérience de le lire sous cet angle, en imaginant que ces pages navrantes émanent d'un écrivain lucide, maniant en toute conscience les stéréotypes les plus éculés, les métaphores les plus lourdingues, en faisant preuve de surcroît d'une maladresse stylistique à ce point systématique qu'elle relève peut-être de cet art suprême des équilibristes qui font exprès de choir comiquement pour en finir avec le numéro banal du funambule (ou de l'écrivain) allant bravement au bout de son petit bonhomme de fil... Compris ainsi, les livres de Jardin sont de purs chefs-d'œuvre.

Nous lisons ailleurs que votre écriture est « haute-couture » et cette métaphore est apparue particulièrement opportune lors de la parution du Vaillant Petit Tailleur.

Ces métaphores, bien que mortes à force d'être figées, vous semblent-elles à même de qualifier votre style ? Celui-ci est-il plutôt à rapprocher du cirque ou de la haute-couture selon vous ?

ÉC : Tout cela, ce sont des facilités, des simplifications, y compris quand j'y ai moi-même recours ! Les comparaisons n'éclaircissent pas grand-chose. Nous sommes bien

³ Pascal Riendeau s'entretient avec Éric Chevillard, « Des Leurres ou des hommes de paille », dans *Roman* 20-50, Presses universitaires du Septentrion, n°46, décembre 2008. Entretien mis en ligne sur le site d'Even Doualin, <http://www.eric-chevillard.net/entretiens.php>.

avancés quand nous disons d'une fille qu'elle est aussi jolie que sa sœur jumelle. Il m'est assez difficile, vous le comprendrez, de définir ma propre écriture. On théorise toujours après coup. Encore une fois, je suis plus innocent qu'on ne le suppose. Mon écriture est pour moi l'évidence même. Je pourrais citer ici Gombrowicz : « *Tout ce qui est pur en fait de style est élaboré.* » Mais cette sophistication même est intégrée, comme peut l'être la démarche princière du prince. Le naturel de l'homme est constitué de ce qu'il a fait sien, des réflexes qu'il a développés, des stratégies dans lesquelles il a coulé ses instincts. J'ai déjà dit, je crois, que le style est une caractéristique physique de l'écrivain. C'est ainsi et pas autrement. Il est vrai que certains romanciers empruntent des voix, miment des discours pour camper un personnage. Mais ce souci réaliste est très loin de moi, en quoi je crains de ne pas être vraiment un romancier. C'est ma langue qui se déploie et, ce faisant, c'est moi-même qui prends corps dans cet espace où je me sens un peu moins démunie, où ma volonté est moins qu'ailleurs soumise au principe de réalité, où elle se découvre absolument (et à moi le premier) pour imposer sa loi.

MB : *Votre blog L'Autofictif a été édité chez L'arbre vengeur. Vous avez aussi publié des textes illustrés par Philippe Favier chez Fata Morgana et enfin D'attaque, un texte sur le travail de Gaston Chaissac, aux éditions Argol. Pourquoi ces ouvrages n'ont-ils pas été publiés aux Editions de Minuit, votre premier éditeur ? Pour les textes illustrés, y aurait-il eu des problèmes techniques ? Faut-il voir dans cette répartition de vos textes chez différents éditeurs une volonté de respecter la ligne éditoriale de chacun, et des Éditions de Minuit notamment ? Avez-vous proposé ces textes aux Éditions de Minuit, avant qu'ils soient finalement édités ailleurs ?*

ÉC : *D'attaque* s'inscrit dans une collection, à laquelle il était destiné dès l'origine. Je ne sais si Minuit publierait les textes que je donne à Fata Morgana. Peut-être, mais ce serait trop de livres confiés en trop peu de temps au même éditeur, qui ne pourrait pas me suivre. D'autant que je suis certainement l'auteur qui a publié le plus aux Éditions de Minuit depuis vingt-cinq ans. Et puis, j'aime les beaux livres de Fata Morgana ; il faut les chercher. C'est un éditeur qui cache ses publications pour mettre l'amateur à l'épreuve, ça me plaît ! Bruno Roy avait pris la peine et le soin de m'écrire une belle lettre quand je lui avais proposé un texte (très imparfait) à l'âge de dix-huit ans, comme le fit un peu plus tard Jérôme Lindon. Ce sont aussi des maisons qui ont publié des auteurs essentiels pour moi. Quant à *L'Autofictif*, je n'avais pas l'intention de le publier. La sollicitation est venue de l'Arbre vengeur. J'ai accepté

et cette affaire a pris plus d'importance que je ne lui en donnais au départ. C'est peut-être cette forme fragmentaire qui m'est la plus instinctive. Je suis toujours plus ou moins dans un rapport d'hostilité au roman. Il est tout à fait possible que je cesse un jour d'en écrire.

MB : *En outre, nous nous sommes interrogés, lors de la journée d'étude du 14 janvier, sur les raisons de votre collaboration avec Philippe Favier dans Scalps, Iguanes et moines et En territoire cheyenne. Dans Iguanes et moines, par exemple, Bruno Thibault a constaté que les dessins de Philippe Favier ne pouvaient être considérés comme des illustrations de votre texte. Ces dessins en pointillé sont-ils en rapport avec le déminage narratif que vous opérez ici, renonçant au récit comme à l'autobiographie ? Pourriez-vous nous aider à expliquer les liens, si liens il y a, des textes et des images dans cet ouvrage?*

ÉC : Dans *Iguanes et moines*, Philippe Favier décline un motif qu'il a tout de même tiré du premier des textes rassemblés dans ce recueil, il s'agit d'une robe de bure, du moins d'une chute de bure découpée, retaillée façon l'habit-ne-fait-pas-le-moine, tout comme la langue est travaillée aux ciseaux dans ces proses expérimentales où, pour le coup, ce n'est vraiment pas l'intelligibilité immédiate qui est recherchée, plutôt l'explosion du sens. Je voulais que pour une fois, la langue renonce à classer, organiser, lier et tenir ; que l'on puisse aussi compter sur elle pour chercher l'harmonie en-dehors de l'ordre. J'aime pour cela la précision délicate des dessins de Philippe Favier, alors même que l'objet si précisément dessiné demeure une énigme.

MB : *Dans le Monde des Livres, vous redonnez au mot « critique » tout son sens en démontrant virulemment la médiocrité de certains romans pourtant signés d'écrivains de renom. Mais comment osez-vous mettre ainsi les pieds dans le plat quand, au sujet de votre œuvre, un consensus s'est très vite fait entendre ? Impossible de Démolir Chevillard ! Comment osez-vous adopter une écriture pamphlétaire sans concession ?*

ÉC : Détrompez-vous, mes livres sont bien loin de faire l'unanimité. Ou alors contre eux quelquefois : ainsi la quasi-totalité des Chinois les ignore de façon d'ailleurs assez méprisante. Et je me suis fait éreinter bien souvent. C'est désagréable, mais en même temps, curieusement, on peut y trouver un certain plaisir, proche de celui que l'on éprouve en grattant ses plaies ou en forçant doucement sur le muscle qui nous fait mal. Je me demande si je procure cette satisfaction paradoxale et masochiste aux écrivains dont je descends les livres en

flamme (et qui sont beaucoup moins nombreux que ceux dont je recommande la lecture). J'en serais heureux car je suis très bon, au fond. La position d'écrivain jouant au critique demeure assez inconfortable ; je le savais en acceptant de tenir ce feuilleton. Ça ne durera sans doute pas très longtemps ; en attendant c'est pour moi une page d'écriture comme une autre, c'est-à-dire que je ne m'y mens pas.

2) « Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute » : conversation électronique avec Laurent Mauvignier⁴

Mathilde Bonazzi : Je propose d'évoquer en premier lieu les figures tutélaires qui t'ont inspirées lors de l'écriture de ton dernier roman paru à ce jour, Des Hommes. Lors d'une entrevue avec Philippe Bertaud⁵, tu inscrivais Des Hommes dans une filiation beckettienne mais aussi, de manière plus inattendue, tu évoquais les silhouettes de Giacometti. Or, Genet écrit que « L'art de Giacometti [...] semble vouloir découvrir cette blessure secrète de tout être et même de toute chose, afin qu'elle les illumine⁶. » Bien sûr, lisant cela, on songe à la mise en exergue Des hommes :

« Et ta blessure, où est-elle ? Je me demande où réside, où se cache la blessure secrète où tout homme court se réfugier si l'on attende à son orgueil, quand on le blesse ? cette blessure – qui devient ainsi le for intérieur – c'est elle qu'il va gonfler, emplir. Tout homme sait la rejoindre, au point de devenir cette blessure elle-même, une sorte de cœur secret et douloureux. » (Jean Genet, *Le Funambule*).

*Comment travailles-tu, concrètement, à partir de l'œuvre d'un peintre-sculpteur ?
Comment transforme-t-on la matière en mots ?*

Laurent Mauvignier : Premièrement, je voudrais réagir à la notion de filiation. Ça ne m'engage pas à grand-chose de dire que *Des Hommes* s'inscrirait dans une filiation beckettienne. Il aurait fallu demander à l'intéressé si lui se sent concerné par mon travail, et, comme nous ne le saurons pas, c'est un peu facile de s'inventer une généalogie glorieuse... Les morts ne peuvent pas se défendre de ceux qui s'en revendiquent, alors laissons-les en paix. Ce qui est vrai, c'est qu'il y a un parcours, des zones d'influences, de connexions, parmi lesquels des écrivains (dont Beckett, bien sûr), et aussi des peintres, des cinéastes, et d'autres

⁴ Cet entretien a été réalisé par Mathilde Bonazzi au mois d'août 2010. Les questions ont été envoyées à Laurent Mauvignier qui a pris une quinzaine de jours pour y répondre par écrit.

⁵ Entrevue du premier octobre 2009, Librairie Ombres Blanches, Toulouse.

⁶ Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, édition l'Arbalète, 2007. Première éd : 1963.

encore (qui n'ont pas nécessairement à voir avec l'art), dont la présence est partout entre les lignes, d'un livre à l'autre. C'est très présent. J'ai l'impression d'être « tressé » par l'ensemble de ces fils. Pas besoin de regarder ou de relire des œuvres au moment de se mettre à écrire : quand il y a influence ou connexion, le problème est plutôt de s'en libérer que d'y répondre.

Pour parler rapidement de Giacometti, ce qui m'intéresse chez lui, c'est comment, dans ses dessins et sa peinture, la figure apparaît, se construit par l'entrelacement de traits fragiles, instables, dont aucun à lui seul ne suffirait pour faire apparaître « l'être ». Il faut faire apparaître la figure par un entremêlement de lignes noires, grises, et par l'espace de blanc qui les rendent visibles, j'allais dire, intelligibles. Il faut construire le réseau des multiples et infinis liens qui façonnent le corps : il est l'ensemble des parties qui le constituent, et cet être qui se dégage existe autant par ses zones de « vides » que de « pleins ».

J'ai un souvenir très fort lié à Giacometti. Quand j'étais étudiant, j'ai travaillé pour un centre d'art contemporain. Il y avait une grande exposition Maeght, au château de Chambord, et j'ai eu la chance de remettre dans sa boîte une des sculptures de Giacometti. C'était une femme assise, en bronze, d'une cinquantaine de centimètres. Pas seulement toucher une sculpture, ce qui serait déjà rare, mais la prendre entre mes mains, la porter, en sentir le poids, en mesurer la densité. C'est une expérience très forte, l'émotion du toucher et le souvenir de ce poids dans mes bras.

Dans ses dessins et peintures, Giacometti sculpte avec des milliers de traits, à travers le vide de la feuille, une figure qui apparaît en creux ; l'écriture, c'est presque ça, cette même opération pour « faire venir » un personnage. Une superposition de traits, dont aucun ne serait suffisant, mais que la mémoire du lecteur, comme elle est sollicitée, va unifier, construire, inventer.

Souvent je me dis, en voulant décrire un lieu, un objet ou une personne, tiens, comment l'aurait peint (ou filmé, ou photographié) Untel ? Par exemple, vous voulez décrire une nuit d'été, une nuit étoilée. Si vous le faites comme ça, d'après nature, très bien. Si vous pensez à une toile de Van Gogh, vos étoiles seront des citrons verts tournoyant dans une flaque d'outremer, on peut nourrir comme ça sa vision du réel et l'enrichir. Les peintures nous aident à voir au-delà de notre regard. C'est vrai aussi du cinéma, c'est vrai de tout ce qui est représentation du monde. Tout est à convoquer, pas seulement le grand art – la vie n'a pas de hiérarchie qualitative –, et tout ce qu'elle nous offre peut être approprié et ouvrir un terrain d'expérimentation.

MB : L'œuvre de Giacometti permet-elle à l'écrivain que tu es d'approcher une expression juste de la blessure ?

LM : Chez Giacometti, la blessure a l'énormité du vingtième siècle. Chez lui apparaît l'homme tel que la déportation, les génocides, les totalitarismes, l'ont façonné, ou plutôt élimé, érodé, rongé jusqu'à la corde, mais sans jamais le faire céder ni disparaître, comme si la force de vie pouvait résister à tout. L'homme, chez Giacometti, n'est pas à terre, même presque effacé il reste debout, et il marche droit. L'humanisme de Giacometti, sa confiance en la résistance de l'homme, en l'homme, est très puissante, très impressionnante.

La phrase de Genet est très belle : la blessure efface peut-être l'individu, mais elle grandit l'homme en lui, on peut dire qu'elle l'illumine. L'homme se dresse pour avancer. C'est l'homme avec un grand H, une humanité blessée et meurtrie mais en laquelle il faut croire, et qui tire sa beauté et sa force de son acharnement à vivre, l'expression de sa profonde puissance de vie. Oui, chez Giacometti, la peau est calcinée, mais l'homme, à l'intérieur, brûle encore et toujours de son feu sacré.

C'est à la fois très beau, mais c'est aussi un humanisme un peu appuyé. Au fond, je ne peux pas m'empêcher de trouver une sorte d'emphase tragique chez Giacometti, une sorte de manque d'arrière-plan qui me dérange... Peut-être une parabole trop parfaite, trop consciente d'elle-même, sans l'ironie beckettienne, ou alors avec trop de confiance, finalement, dans cet Homme qui marche, malgré tout ? Je ne sais pas. Cette blessure qui illumine l'homme, ce fond de croyance et de confiance dans une part incompressible d'humanité... Ou alors, c'est peut-être l'impression que, dans l'œuvre de Giacometti, je sens cette question trop évidente dans sa mise en œuvre ? Pour tout dire, j'ai nourri plus d'amour pour Brancusi, quand j'étais étudiant, que pour l'humanisme un peu doloriste de Giacometti.

MB : Nous lisons, encore sous la plume de Jean Genet, une réflexion autour du blanc typographique. Dans les dessins de Giacometti, avance-t-il,

« [l]es traits ne sont là qu'afin de donner forme et solidité aux blancs. Qu'on regarde bien : ce n'est pas le trait qui est élégant, c'est l'espace blanc contenu par lui. Ce n'est pas le trait qui est plein, c'est le blanc.

Et pourquoi donc ? »

Dans tes romans, on remarque aussi ces blancs typographiques qui semblent expressifs et « pleins ». Ils s'offrent comme des chambres de résonance à l'absence. Prenons ce passage Dans la foule :

Francesco,

Et maintenant des mots, tout ça c'est des mots et du bla-bla et moi je transpire et j'ai froid en même temps, vite, de l'eau sur ma bouche, mes lèvres sont gercées à force d'avoir murmuré ton nom et m'être écorchée encore à penser que ce n'était pas possible de te voir, de voir la forme de ton corps sous la couverture marron et les liens pour que tu ne tombes pas, et moi, derrière, la nuque tendue, les genoux cassés, le dos en avant et la bouche et les yeux qui voulaient, qui étaient là, alors que toi tu ne répondais pas à mes cris. (DF, 155)

La ligne blanche qui suit le prénom « Francesco » est spectaculaire dans cette double page particulièrement dense.

Pourrais-tu revenir sur la signification de ce blanc typographique particulier et nous expliquer sa présence ?

LM : Comme j'ai répondu un peu dans le désordre, je crains d'avoir traité la question plus loin, avec les points de suspension. Le blanc, pour moi, remplace les points de suspension, il traduit mieux le saut dans le vide, l'impossibilité d'un mot, d'une parole. Non. D'ailleurs, ce n'est pas l'impossibilité qu'il faudrait dire, parce qu'il y a dans ce mot d'impossibilité un côté trop fataliste ou tragique qui n'est pas vrai. Ce n'est pas que le mot ou la parole n'existe pas, c'est que, parfois, quand vous courez trop vite, vous ne voyez pas l'espace vide et vous sautez, alors que, en marchant, vous auriez stoppé, vous auriez fait un détour. Mais c'est la force d'entropie, la puissance de la mise en mouvement qui interdit de se

garer à côté d'un mot tranquillement à l'arrêt dans son parking. On ne peut pas, alors parfois il faut sauter au-dessus de l'obstacle, comme dans les films d'action quand le pont se lève et que la voiture qui arrive trop vite ne peut plus faire autrement que risquer le grand saut. Les roues tournent dans le vide, mais, finalement, on arrive sur l'autre rive et on continue, la voiture repart à pleine vitesse.

Et, puisque j'y suis avec le cinéma, une autre idée du blanc typographique, c'est celle du découpage par plans, par enchaînement de séquences, de scènes. Dans *Loin d'eux* par exemple, dans le passage d'un narrateur à l'autre, il y avait ce blanc qui était comme un relais d'une parole à l'autre (je prends ce livre parce que je pense à un moment précis : on est avec un personnage qui regarde quelqu'un sortir, puis un blanc, et l'autre qui vient de sortir pendant ce blanc prend la parole, de l'autre côté de la porte, mais aussi, on pourrait dire, de l'autre côté du blanc).

C'est une articulation de la parole, du souffle, comme le blanc dans la peinture chinoise n'est pas le vide mais la liaison, une forme pleine. Oui, la peinture asiatique, c'est vrai que ça a toujours compté pour moi, beaucoup, pour cette question de l'articulation des éléments entre eux.

MB : Les blancs typographiques t'apparaissent-ils comme un recours poétique signifiant ? Te souviens-tu de blancs particulièrement riches de sens au moment où tu les laissais vierges au milieu des signes noirs ?

LM : Il y a des moments, dans l'écriture, où il serait plus absurde de prétendre conclure, plus mensonger de fermer la porte par un point. Il y aurait un je-ne-sais-quoi comme la prétention d'avoir tout réglé, point, je m'en lave les mains, j'ai fait le tour de la question et terminé. Non. L'espace blanc, la virgule qui souvent le précède, c'est une façon pour moi, poétique si l'on veut, de dire qu'après ce qui est écrit pourrait commencer une suite qui serait plus proche de ce qu'il aurait fallu dire, ou qui le dirait mieux, une utopique conclusion, un blanc comme on en laisse parfois dans les livres et les agendas pour noter vos réflexions, comme si là-dedans on pourrait laisser suffisamment de jeu pour amplifier ce qui a été dit ou le contredire, l'ouvrir ou le fermer. Et puis c'est une question de souffle, l'impression qu'un point, lorsqu'il arrive, coupe de manière trop nette ce qui ne se dit pas, ne peut se dire que

dans le frémissement et la vibration d'une incertitude, d'un cheminement qui interdit la clôture. Le blanc, la virgule, sont des bascules avec un espace incertain mais ouvert, qui clôt en ouvrant. Le point, lui, ferme toujours. C'est terrible en soi, et c'est terrible aussi d'avoir après tout ce travail à faire pour ouvrir une nouvelle fois le texte, ailleurs, dans un endroit encore vierge. Je dis ça ici, parce que l'on parle de ce blanc que parfois on me reproche comme une afféterie, une préciosité pour faire « écriture ». Alors, s'il faut le revendiquer comme acte poétique, pourquoi pas, d'autant que le coup de dés de Mallarmé a été pour moi d'une importance capitale. Quand je suis arrivé aux beaux-arts, c'était en partie pour fuir la peur de l'écriture. Des tableaux, de la peinture, puis les mots qui sont revenus de plus en plus souvent à l'intérieur des compositions (je me souviens d'utiliser les bandes de machines à écrire électriques, le noir de la bande et les mots comme troués dedans la matière, ces bandes inscrites dans les tableaux blancs, ou directement sur des plaques de verre). Je me souviens de comment les poèmes du lettrisme ont compté pour moi. Alors, oui, les blancs sont peut-être une réminiscence de cette période. Mais ils sont aussi une réminiscence de poésie sonore, de la mise en page des poèmes de Bernard Heidsieck, du phrasé à l'œuvre chez des écrivains que j'admire et qui ont compté pour moi, comme Antonio Lobo Antunes.

MB : Ce va-et-vient entre les signes noirs et les blancs typographiques semblent vouloir dire l'alternance entre ce qui peut être dit, et ce qui ne peut pas l'être. Or, ce balancement entre l'expression possible et le silence imposé est particulièrement visible dans Des Hommes.

En effet, en ce qui concerne la guerre d'Algérie, tu as dit lors de l'entrevue avec Philippe Bertaud⁷ que, selon toi, beaucoup d'auteurs avaient été tentés d'en parler comme des historiens. La volonté de trop en dire, voire de tout dire, les a poussés à l'écriture d'œuvres encyclopédiques. À l'inverse, tu as constaté que d'autres écrivains n'en disaient rien, strictement rien. Il y aurait donc une oscillation entre le vouloir tout dire et le pouvoir ne rien en dire, plus généralement entre le tout et le rien.

Cette réflexion va m'amener à différentes questions notamment sur la ponctuation et la manière dont on peut aujourd'hui écrire l'histoire.

⁷

Op. cit.

Il m'a semblé que cette tension entre le tout et le rien était matérialisée dans ton texte par les occurrences multiples des termes « tout » et « rien », ainsi que par l'usage que tu fais de la négation. Commençons par le rien.

Dans la partie « Nuit », on lit par exemple :

Et puis. Puis rien.

Rien. (DH, 250)

Ce rien se retrouve souvent à des lieux stratégiques du discours et notamment avant un blanc typographique : « ils ne sont d'accord sur rien » (146), « sa mère n'en saura rien » (166), « puis il ne se demande rien » (203), « je ne t'aime plus » (207), « De quoi tu me parles, tu sais rien, rien du tout, personne ne sait rien et maintenant, Rabut, ferme ta gueule. » (220), « rien de plus » (227). A la page 241, le « nul » se substitue au rien : « les yeux grands ouverts qui regardent nulle part ». Ce rien trouve peut-être son écho dans cette fin de séquence : « il n'en parle pas » (171). Et, si l'on ne s'en tient pas à la partie « Nuit », on lit page 86 un segment composé du seul mot « rien ».

Cette omniprésence du « rien » t'a-t-elle échappé lors de l'écriture ou, au contraire, relève-t-elle du travail de construction de l'œuvre par l'écrivain ? Pourrais-tu nous expliquer pourquoi cette mise en relief du terme « rien » ? Que t'évoques le rien ?

LM : Comment dire ce moment où l'on sait que, là, il faut se taire ? Comment dire qu'on sait qu'on n'y arrivera pas, et que, si on y arrivait, alors ce serait terrible, vertigineux. Parfois il faut savoir se retirer de la partie, reconnaître que là, on ne peut pas ; ça m'arrive souvent, cette conscience en écrivant que j'ai déjà usé beaucoup d'encre, beaucoup de mots pour décrire, pour regarder, pour sentir, pour essayer de comprendre une situation, un moment, un état, un individu en prise avec une part de ses démons et de sa vie. Et puis je me dis en écrivant que j'en ai écrit trop, qu'un écrivain sérieux rayerait tout ça et balancerait tout parce qu'à trop en dire on ne dit plus rien. Alors, voilà, je me retrouve avec ces mots trop nombreux, je me dis qu'il faut m'en débarrasser, ça brûle les doigts, comment faire, je botte en touche. Et puis au lieu de tout balancer je garde l'ensemble le plus souvent, mais il faut

bien que je reconnaisse à la fin de mon paragraphe ou de ma phrase ou de mon chapitre que tout ça ne m'a mené à rien. Alors voilà. On y retombe à pieds joints, tout ça pour rien, c'est bien la peine. Oui, sans doute, c'est bien la peine malgré tout. Du moins je le crois encore, et c'est pourquoi j'essaie toujours de tourner autour du pot. Pour ça aussi que, souvent, c'est vrai, ce qui fait que je m'arrête, c'est que je tombe sur un os, l'os du cadavre pourrait-on dire, qui est le fait que décidément dire le « autour » de ce qu'on cherche à nommer et dont on ne sait pas même si ça existe, c'est quand même presque rien.

D'où ce rien, le mur contre lequel bute le texte, qui ne peut plus avancer. En général, quand le personnage voit venir le mot rien, le nul, plus du tout, c'est que là, plus rien à dire, il va falloir se taire.

MB : Le rien m'amène à t'interroger sur l'usage que tu fais de la négation. J'étais tout à fait persuadée que tu utilisais seulement la négation incomplète « pas » en te dispensant d'utiliser la première partie de la négation « ne ». À ma grande surprise, en feuilletant une nouvelle fois tes romans, j'ai constaté que, à tes débuts, les négations étaient toujours complètes. La langue déconcertante que tu écris, qui tord la grammaire et la pousse à ses limites – sans jamais céder à l'illisibilité – se dispense de simplifier la négation, ce qui s'écrit et se lit pourtant de plus en plus.

Pourquoi donc avoir maintenu la négation complète dans l'ensemble de tes romans jusqu'à Des Hommes ? La négation est-elle une revendication du bon usage au cœur d'une langue parfois malmenée, hachée ?

LM : Cette question-là, je me la suis posée dès le début avec Irène Lindon, mon éditrice. Son idée, c'était d'utiliser l'un ou l'autre, mais pas indifféremment. Soit il fallait opter pour la franche oralité, soit pour une solution plus écrite. J'ai choisi celle-ci parce qu'elle était majoritaire dans le premier livre, et je m'y suis tenu par la suite. Parce que travailler sur des effets d'oralité n'implique pas de renoncer à la littérature. Comme l'avait très bien expliqué Céline, il s'agit de trouver des *équivalents* littéraires, non pas singer l'oralité ni le réalisme mais les prendre l'un et l'autre dans le jeu de la littérature, et la faire vibrer, elle, de leur liberté et de leur souffle, et leur faire gagner à eux, réalisme et oralité, puissance et hauteur de ton. Il faut que l'écrit soit fort avant tout, et pour ça, il ne faut céder à

aucune des facilités de l'oralité et du petit naturalisme dont on nous abreuve. Parfois on me dit, « quand même, elles sont drôlement intelligentes, vos femmes de ménage. » Je crois bien que ce n'est pas un compliment, mais je suis assez heureux quand celui ou celle qui me dit ça, avec ironie, me voit le prendre très sérieusement au mot : « oui, elles sont intelligentes, et elles ont de grandes choses à nous dire qui vous concernent aussi. »

Pour moi, c'est important, cette idée de faire parler l'oralité à une hauteur de littérature. Non pas l'idée que la littérature doit se pencher pour ramasser les « gueux » et faire parler « les gens de peu » (expression dont j'ai horreur), comme je l'entends parfois, mais se pencher, oui, pour écouter battre le cœur de *L'Humanité*, qui est en bas, toujours. *L'Humanité* se fait dans le fossé, même dans les beaux quartiers, même dans les âmes les plus nobles, qui ont leurs basses-fosses elles aussi.

J'aime cette phrase de Henri Thomas : « on ne tombe pas toujours dans le désespoir, parfois, on y monte ». C'est vrai aussi pour la littérature, qui ne tombe pas toujours dans la populace, et qui parfois y accède – Shakespeare, Faulkner, et Villon, et des tonnes d'autres, comme Dante avec l'Italien, on en trouverait des centaines.

MB : C'est seulement à partir Des Hommes que tu passes parfois sous silence la première marque de la négation. Cependant, dans le chapitre « Nuit », les négations ne sont jamais amputées. Par exemple, page 171, dans ce bref segment cité plus haut, la négation est complète « ne... pas ». Cette double marque de négation apparaît toujours lorsque les séquences s'achèvent sur une négation (ex. : « se taire et ne pas savoir », 198) – sauf dans le cas d'un discours direct en fin de séquence (218). Le rien (encore lui !) et la négation complète se retrouvent en tête de séquence, autre position où ils sont mis en valeur :

Non.

On ne peut pas. (DH, 245)

Comment justifier, cette fois-ci, ce balancement entre la négation complète et la négation tronquée ? Fallait-il renforcer la négation dans « Nuit » comme pour signifier une violence refusée ?

LM : Tiens, je vais revenir à Giacometti. Deux jambes pour tenir debout. Tenir debout pour se tenir droit et faire face, savoir dire non, refuser, marcher malgré tout. Et pour ça il faut deux jambes, une négation qui se balance d'un pied sur l'autre. Ne pas. Pas à pas jusqu'au dernier. Je sais que c'est vrai, ce double ancrage dans la phrase, dans une négation. Dans « Nuit », la négation est renforcée par ce simple souci d'obéir à un ON plus général, plus neutre que la voix d'un narrateur comme au début et à la fin du livre. Donc, il faut aussi, dans cette neutralité photographique, noire et blanche (pas sépia !), trouver ce ton neutre qu'une forme grammaticale plus classique, plus écrite, traduit mieux, il me semble, qu'une forme plus déconstruite.

MB : J'en reviens à l'hypothèse d'une oscillation entre le tout et le rien, comme un mouvement essentiel pour dire les événements en Algérie. D'un côté, le rien, comme si cela même n'avait pas existé et de l'autre le tout d'une guerre qui en fut une vraie. Dans le chapitre « Nuit », la volonté de dire tout de la guerre d'Algérie s'estompe en même temps qu'elle est formulée: « on voudrait que tout soit fini » ; le « tout » est ici elliptique et désigne l'ensemble de la guerre. Comment dire ce « tout », cet ensemble, qui obstinément est tu ?

Il semble que ce soit l'intégralité de ton roman qui cherche à apporter des réponses à cette question...

LM : L'impression que j'ai toujours en écrivant : l'écriture est un objet fractal. Le roman est dans la partie, la partie dans le chapitre, ce dernier dans le paragraphe et celui-ci dans la phrase. Et inversement. C'est pourquoi on a parfois l'impression que ça pourrait ne jamais finir, qu'on pourrait ouvrir encore et encore, tenir tous les discours du monde, ce personnage puis tel autre... C'est aussi un risque, qui a failli me submerger avec *Dans la foule*, dont le titre était bien aussi mon aventure à ce moment-là, j'étais avec une foule de personnages et chacun exigeait une place considérable. Mais la donner à tous, c'est finalement ne rien faire entendre que le brouhaha. Il faut des lignes de forces et des choix, il faut dégager un dessin d'ensemble, une direction. Organiser ce chaos pour montrer ce chaos, et comprendre que tout dire, c'est impossible, et qu'il s'agit de mettre en scène cet impossible.

Pour la guerre d'Algérie, c'est encore particulier. L'échec de nombreux livres sur le sujet, c'est de prétendre à l'exhaustivité. Le roman est un art mineur, dans ce sens qu'il ne

peut dire la totalité. Il peut dire la vérité, mais toujours par le bout de sa lorgnette, de sa finitude. La vérité qu'il cherche, ce n'est pas l'exhaustivité, c'est le parcellaire porté à incandescence.

MB :

« Les individus exemplaires – qu'ils soient héros ou anti-héros, princes légendaires ou « inconnus de l'histoire » – sont d'abord des supports. Ce qu'ils ont à montrer existe avant eux, mais ne peut être montré que par l'incarnation qu'ils lui prêtent⁸ »

écrit Jacques Rancière au sujet de l'exemplarité des personnages dans le cadre du récit biographique écrit par l'historien. Bien sûr, tu n'es pas historien mais écrivain ; mais l'idée de « personnages supports » paraît intéressante pour réfléchir à leur place dans Des Hommes ou Dans la Foule.

Tes personnages romanesques ne sont-ils que les supports d'une réalité historique ou cette expression te semble-t-elle trop restrictive ?

LM : Alors, ça, c'est très, très important. Parce que l'incarnation sert précisément à dézinguer radicalement la prétention à penser un personnage comme le support d'une idée. Tant qu'un personnage ne peut pas nous donner à voir et à entendre sa complexité et son indéchiffrable mystère, tant qu'il reste dans les clous de ce qu'il veut et peut dire, tant qu'il domine son sujet, il n'est rien qu'un bout de papier prétentieux et déjà mort. C'est une des raisons du titre, *Des hommes*. Revenir à montrer ça, des gens, des hommes comme ils sont, sans les instrumentaliser pour leur faire dire des idées qui seraient les miennes ou celles des autres, peu importe. Les montrer comme on montrerait une pierre, un objet immémorial comme l'océan si l'on veut, mais aussi comme un objet manufacturé. Il n'y a pas de volonté préliminaire à l'acte d'exister. C'est tout ce que je veux trouver, les personnages sont construits par la vie des autres, par l'histoire, les sciences, les religions, le hasard, les mots, les accidents, le temps, l'accumulation d'objets et de discours, bref, ils ont cette épaisseur qu'on ne pourra jamais rendre dans une fiction, mais qu'il faut – du moins je le crois – faire apparaître comme cette chose tremblante qui est de l'apparition de l'être, son trouble, sa non-évidence faite chair. Un ensemble de signes, de réseaux. Comme les traits chez Giacometti.

⁸

Politique de la littérature, Paris, Galilée, 2007, p. 195

Là où j'ai l'impression que j'ai raté mon coup avec un personnage, c'est dans l'impression, parfois, de lui avoir laissé trop d'intentionnalité, ou d'avoir laissé trop apparaître ce que moi je voulais lui faire dire, trop de motivations extérieures. Je voudrais savoir faire traverser une pièce à une femme, et que cette femme soit, quand vous lisez son geste de traverser la pièce, seulement le fait de traverser. C'est-à-dire, je voudrais que le geste lui-même porte le monde, tout dire dans le fait de traverser une pièce (comment elle se déplace, sexy citadine ou paysanne sans grâce, ou l'inverse, paysanne gracieuse et citadine sans raffinement, que ce soit le geste qui soit la parole, et non pas un discours sur le geste qui dise le personnage).

C'est l'une des grandes difficultés dans des livres où les personnages se frottent à l'histoire réelle. Souvent, la fiction ne prend les personnages que comme illustrations de phénomènes d'époques, ou supports d'idées. C'est-à-dire qu'on efface le vivant, la vie, ce qui fait mystère et donne cette épaisseur, cette opacité bouleversante sans quoi une œuvre n'est rien qu'un pensum de plus.

MB : J'en reviens à des questions autour de la ponctuation.

Pourquoi n'utilises-tu jamais les points de suspension ? Pourquoi leur substitues-tu un tiret, par exemple dans ce passage Des Hommes ? :

C'est plutôt qu'après le séjour au club Bled, oui, c'est ça, toujours de quoi rire, déjà ça, la rigolade, qu'on y aille, il avait osé ne pas revenir et n'en faire qu'à sa tête, sa vieille tête de mule et aujourd'hui voilà où on en est – (DH, 83)

ou celui-ci encore :

Il a perdu la tête et demain, demain peut-être il sera trop tard, peut-être que, enfin – (DH, 84)

Quelles sont, selon toi, les possibilités signifiantes du tiret que ne possèdent pas les points de suspension ?

LM : Soit, par exemple : « Ils s'échangèrent un long regard... »

Il y a au moins trois choses que je n'aime pas dans cette phrase. Le passé simple (son « effet » littéraire, son aspect très conventionnel), un adjectif qui est un cliché (le regard qui en dit long), et les points de suspension, qui finissent d'en dire long. C'est d'abord cette volonté de connivence avec le lecteur, une sorte de « comprenez qui peut », qui me déplaît dans les points de suspension. « Tu vois ce que je veux dire... » Les points de suspension ressemblent à un coup de coude ou à un clin d'œil : puisque mon lecteur est intelligent, il va comprendre sans que je dise les mots, trois points de suspension, il entend ce que je veux dire. Cette complicité-là ne me plaît pas, elle se fait entre gens qui savent et partagent le savoir de l'implicite, du non-dit, comme quelque chose qu'ils dominent et qu'ils se targuent de maîtriser.

Il y a une autre raison, qui est que le point de suspension est tellement associé, dans mon esprit, à Céline et à Nathalie Sarraute, qu'il me semble très difficile de se l'approprier aujourd'hui, c'est-à-dire de lui trouver une pertinence littéraire pour ici et maintenant. Les points de suspension sont trop littéraires, désuets quand ils sont utilisés pour l'implicite et le sous-entendu, et trop repérés dans la modernité comme symptôme d'épuisement de la langue, comme manifestation de son essoufflement, de son effondrement, de son hésitation à se trouver. La langue tourne autour du vide qu'elle cherche à dire, les points de suspension nous disent « suivez ce pointillé qui en délimite les contours ». Ce n'est pas mon histoire. Moi, il m'a semblé pendant des années qu'on ne pouvait pas écrire après cette aventure extraordinaire du vingtième siècle, qu'on ne pouvait pas continuer après « l'ère du soupçon ».

Et puis, comme finalement c'était impossible de ne pas écrire, il fallait se jeter à l'eau, ne plus réfléchir, sortir de la paralysie et s'y mettre, malgré tout. Ça a été pour moi comme un saut, et c'est toujours comme un saut qu'il faut faire, à chaque fois que je m'y mets. Prendre son souffle et se jeter dans le vide. J'ai toujours peur avant d'y aller. Tous les jours. Tout le temps la même crainte de ne pas pouvoir y aller et d'être encore moins capable de rester de ce côté des pointillés. Alors non, pas de suspension, il faut se jeter et pour moi ça veut dire lancer l'écriture comme une voiture de course à fond de cale sur l'autoroute. Le tiret ne freine pas, il

dévie, change la trajectoire si l'on veut, il emmène ailleurs, mais il ne freine pas l'élan de la course, et c'est pour moi sa force principale. Et puis si je veux me jeter encore plus dans le vide, et emmener le lecteur avec moi, alors je fais confiance au

blanc,

à la virgule,

à l'espace,

à la page et au déroulé sans psychologie de la typographie. Les points de suspension ont aussi quelque chose de psychologique qui ne me convient pas. Je préfère la dynamique à la psychologie.

MB : Dans la partie « Après-midi », on lit un texte segmenté de nombreuses virgules, comme tu nous y as habitués dans tes précédents romans. Mais, dans le chapitre « Nuit », la ponctuation elle-même semble bouleversée et ce sont alors des points qui fragmentent le texte. Pourquoi ? Le point s'est-il imposé comme point de rupture, comme contre-point rythmique ?

Dans le chapitre « Nuit », la ponctuation fonctionne différemment, c'est vrai. Mais elle n'est pas la seule. D'abord le texte est ici au présent, alors qu'il évoque un temps résolument passé. Ensuite, la narration n'est plus au « je », mais dans une sorte de « on » plus difficile à circonscrire. Plusieurs raisons à tout ça.

D'abord, je ne voulais pas que le passé soit un simple flash-back, un retour sur le passé. Je voulais en faire une chose active, et mettre en évidence que lorsqu'il revient vous hanter, le passé le fait dans votre présent, il se *présente* à vous on pourrait dire, il s'impose, c'est un surgissement qui se place devant vous et ne laisse pas d'échappatoire. La mémoire n'est pas une chose neutre ou inerte, le passé pas une chose révolue ; passé et mémoire se fabriquent au présent, ils agissent ensemble sur celui qui les convoque, ou qui est convoqué par eux. Écrire ce passage au présent, c'est ainsi une façon de mettre, littéralement, le passé en avant.

Et puis, aussi, dire que ce passé revient par les photographies, par des souvenirs collectifs. Le « on » s'imposait comme la prétendue objectivité des images. Le passé revient

sous la forme et l'évidence du surgissement, avec sa brutalité et son obscénité, qui sont aussi celles des images. Pour moi, les images sont au présent, et elles parlent à l'indifférencié qui est en nous.

Dans ce contexte-là, bien sûr que la ponctuation est modifiée. Là où les virgules, les phrases longues, les replis, hésitations, balbutiements et blancs, portent le trouble et les discours incertains d'un narrateur, il fallait une phrase plus courte, plus ferme, une phrase plus nette, comme une image photographique est plus nette et définitive qu'une image mentale, toujours en train de se déconstruire et de se reconstruire.

MB : On voit apparaître aujourd'hui des collectifs d'écrivains, notamment Incultes ou Tina, qui se regroupent non pas autour d'un manifeste mais qui élaborent ensemble des revues ou éditent des ouvrages collectifs dans lesquels on trouve des textes aux frontières génériques troubles (entre théorie et fiction). Pourquoi ne pas te joindre à l'un de ces collectifs ? N'envisages-tu pas de collaborer à d'autres auteurs pour écrire ?

LM : Sur le principe, je n'ai rien contre. Seulement, ça ne s'est pas trouvé comme ça. Et puis, entre l'écriture des romans, les projets de scénarios et le théâtre, j'ai l'impression que tout ce que je pourrais écrire est sollicité pour intégrer un livre, une pièce, un film (du moins dans l'idée...).

Quant à écrire à plusieurs, c'est un peu ça avec les scénarios, et cette question existe avec le théâtre. Et finalement presque avec le roman aussi, parce que j'ai la chance d'avoir autour de moi de grands lecteurs, dont les avis m'aident beaucoup. Je sais qu'il y a des auteurs qui n'aiment pas qu'on propose des modifications, des suggestions, qui donnent leur manuscrit à l'éditeur pour qu'il soit publié en l'état. Régis Jauffret a cette idée par exemple, qu'il illustre par l'image d'un haltérophile dont la musculature se développe parce qu'il est seul à porter ses poids. Si on l'aidait, il ne développerait pas sa force. Je trouve que c'est une idée qui se défend. Mais pour moi, l'écriture est tellement solitaire que je suis au contraire très demandeur de regards extérieurs. Libre à moi de prendre ou pas ce qu'on me dit. Mais souvent il suffit d'entendre un mot pour comprendre ce qui a du mal à se formuler. En écrivant, on est tellement dedans que parfois, le temps qu'il faudrait pour prendre du recul, on le gagne avec le regard d'un lecteur de confiance. Il suffit d'un mot parfois, pour voir ce qui

cloche dans un livre. Et ce mot, on peut l'avoir sur le bout de la langue pendant des mois, et c'est un autre qui saura le trouver, tout de suite, sans tergiverser. Et c'est très, très précieux pour moi.

Pour ce qui est de l'idée d'un projet collectif, j'avoue avoir toujours eu le sentiment d'être assez solitaire, et d'écrire pour me mettre au clair avec moi-même. Écrire avec d'autres, travailler sur un projet collectif, pourquoi pas, mais j'ai toujours eu une bonne raison de reculer ce moment. J'éprouve une méfiance quasi malade envers les groupes. Il y a toujours des rapports de force, je n'aime pas ça, j'ai besoin de toute mon énergie pour écrire, et mes forces, justement, je ne veux les mettre que dans la bagarre qui s'engage avec l'écriture. La vérité, c'est peut-être que travailler avec un collectif, ce serait comme un divertissement, une diversion sympathique pour ne pas travailler à me mettre en danger. Le danger, c'est entre moi et moi. Travailler avec d'autres, c'est possible dans le cadre d'un projet commun, mais où chacun est là pour lui-même et parce qu'il est indispensable. Un film, une pièce, oui, ça c'est possible pour moi et j'en ai le désir. Mais l'écriture collective... J'ai tellement écrit pour ne pas avoir à me coller aux autres... L'idée de la communauté, pour moi, passe par un autre prisme qu'un travail en commun, auquel, au fond, je ne crois pas tant que ça. L'amitié est le seul vrai travail que je veux avoir en partage. Il y a d'autres choses à vivre ensemble que des notes en bas de pages, les relations humaines sont trop importantes pour qu'on les gâche dans l'écriture. On peut partager la lecture, être ensemble pour parler, être ensemble pour être ensemble. Oui. Et puis on rentre chez soi, et avec soi-même il faut aussi être en bonne compagnie. C'est plus difficile, plus long, et l'écriture commence aussi avec ce travail qu'il faut faire.

MB : Je sais que tu vas travailler avec le collectif Des Possédés à la réécriture d'une pièce de théâtre dans un processus interactif d'écriture⁹. Mais s'agit-il vraiment d'une pièce de théâtre, avec didascalies, actes et scènes, et des personnages qui prennent successivement la parole ? Est-ce que tu pourrais nous en dire davantage ? La pièce, si c'en est une, est-elle déjà écrite ? Comment allez-vous procéder pour ce travail d'équipe ?

⁹

Travail qui s'est déroulé au Théâtre Garonne, à Toulouse, au mois de mars 2011.

LM : Oui, oui, une vraie pièce ! Au départ, la pièce en question était le synopsis d'un film qui ne se fera pas. Je n'arrivais pas à trouver l'entrée, je ne comprenais pas le mécanisme de mon histoire. Un sujet, des personnages, quelques scènes, mais pas d'articulation, pas de compréhension des motivations intimes, des réalités des personnages et des situations. J'ai abandonné le synopsis, et pour comprendre comment ça aurait dû fonctionner, j'ai tout repris, mais en me mettant dans la tête des personnages. J'ai repensé à la bande-annonce de « Psychose », où Hitchcock, pendant sept minutes, passe d'un lieu à l'autre, et nous raconte que c'est ici qu'a eu lieu, et que c'est là que, etc., laissant planer le mystère. Je me suis dit, c'est quelque chose comme ça que je veux faire. Donc, j'ai réuni tous mes personnages, et puis je leur ai demandé de raconter l'histoire. Alors c'est devenu une pièce, mais une pièce un peu étrange parce que les événements n'y sont pas réellement vécus, mais rapportés, et pas au présent. Comme le théâtre est plutôt un art de l'ici et maintenant, c'est un peu bizarre. On va travailler sur ça avec les Possédés. Je ne sais pas du tout ce que ça va devenir, mais c'est très important pour moi, parce que je n'ai jamais laissé tombé un texte en cours, je vis douloureusement le fait de laisser les personnages d'une histoire en attente, en suspens. Je sais qu'il y a une grande force quelque part dans cette histoire, mais il faut qu'elle se révèle à elle-même, et le travail sur le plateau va consister à aller la chercher. Pour le reste, je ne sais pas comment nous ferons, mais je me sens très proche de ce que les Possédés ont fait avec le travail de Lagarce. J'aime beaucoup *L'Humanité* qu'ils cherchent et qu'ils donnent aussi, l'énergie qu'ils y mettent et la générosité avec laquelle ils le font. Et puis il y a cette belle complicité entre eux, et c'est très important.

MB : L'écriture de scénario pour la télévision ou le cinéma t'a aussi occupé ces derniers temps. Je me demande ce que deviennent les longs monologues qui caractérisent ton écriture lorsque tu écris pour le petit ou le grand écran...

LM : Il est faux de dire, comme on l'entend souvent, que l'écriture scénaristique n'a rien à voir avec le roman : en écrivant pour un film, on doit penser une structure globale, une architecture dynamique et une efficacité narrative qui associe vérité des personnages et des situations, mise en circulation d'alternances dramatisées et de temps plus ou moins neutres. Il faut composer une histoire presque avant de l'écrire, puisque l'écriture sera le film et non le

scénario. Pour un livre, c'est en écrivant le livre que s'écrit l'histoire, qui ne précède pas le livre « final ».

Le travail scénaristique est cruel, il ne permet pas le flottement et l'approximation, bien moins que le roman. En ça, je me dis que le roman a quelque chose à apprendre du scénario, une rigueur qui lui fait parfois défaut. Mais le roman a des moyens et des enjeux qui sont les siens, des jeux de dilatations des scènes, d'accélération ou de ralentissements qui lui sont propres. C'est la narration qui doit obéir au mouvement de l'écriture, et non l'écriture à celui de la narration. La narration donne un objet à l'écriture, elle peut nourrir son désir d'énergie pure. En retour, un scénario exige de l'écriture qu'elle soit à la hauteur des enjeux dramatiques qu'il pose. L'écriture doit « tailler » les scènes, révéler les personnages, les faire monter en puissance.

Dans les livres, l'écriture me porte et, parfois (souvent), la scène vient de cet écart qu'elle ouvre. L'écriture vient quand elle veut. Et elle prend les chemins qu'elle décide, à charge pour l'auteur de se rendre disponible pour comprendre où elle veut l'emmener. Il ne doit pas se laisser enfermer par son histoire, mais rendre celle-ci perméable au mouvement capricieux et un peu sauvage de l'écriture. C'est impossible pour un film (entendons-nous bien : impossible pour le scénariste. Après, le cinéaste fait ce qu'il veut avec les acteurs, au montage ; pour lui le scénario est un outil).

Ce qui crée la scène doit venir de la scène précédente, d'un but à atteindre. Ce que cherche le roman, le scénario le cherche par d'autres moyens, plus réflexifs et moins dans l'expérience directe de l'écriture. Je ne veux pas dire que l'écriture pousse au petit bonheur la chance une histoire qui se développe bon an mal an, mais les deux, écriture et histoire (scénario), se cherchent et se nourrissent l'un de l'autre. Pour un film, vous n'avez qu'une béquille. Mais c'est ce qui est passionnant. L'écriture ici ne sauvera pas un scénario bancal, comme on le voit souvent dans les romans. Ou réciproquement. Pas moyen d'esquiver les pièges, ni de se réfugier dans des facilités. Les scénarios sont souvent mauvais parce qu'ils cherchent des réponses dans des règles, des solutions prémâchées. Il faut les déjouer, c'est comme dans tout art très normé, l'artiste est un as de la subversion ou alors il n'est rien, il subvertit les règles pour se les approprier. En littérature comme au cinéma. Comme pour n'importe quel art, j'ai presque envie de dire, comme dans la vie, la même que tout le monde, à chacun de faire que pourtant ce soit le moins banal possible.

MB : L'idée qu'il puisse exister encore aujourd'hui des écoles d'écrivains semble obsolète. Cependant, on lit très souvent chez la critique l'idée qu'il y aurait un « style Minuit ». Que penses-tu de cette hypothèse de l'existence d'un « style Minuit » ? Te sens-tu appartenir à une « famille Minuit », expression que l'on lit aussi dans la presse ?

LM : Que chaque éditeur ait, sinon un style, du moins des goûts particuliers qui sont les siens et se retrouvent parmi les auteurs qu'il choisit de défendre, c'est normal. Oui, on peut identifier des éditeurs, et lire des livres en pensant qu'ils sont bien pour telle couverture et ne le seraient pas pour d'autres. Mais il y a aussi des auteurs qui changent d'éditeurs, et alors, que dire ? François Bon est-il un auteur Minuit ? Verdier ? Fayard ? Seuil ? Et Antoine Volodine ? Verdier aussi ? Seuil ou Gallimard ? Un auteur est-il *ad vitam aeternam* identifiable, résumable à l'éditeur qui le découvre ? Je ne sais pas répondre à toutes ces questions. Mettons que s'il y a une « famille Minuit », nul doute qu'elle se retrouve sous le regard de Beckett, qui serait l'ancêtre commun du *minuitumscritorus* (les latinistes me corrigeront). Mais, voir des points communs entre Lenoir et Chevillard ? Echenoz et Mauvignier ? Oui, je sais bien, on peut dire, chez Minuit, les auteurs écrivent avec élégance des pseudos polars ironiques qui subvertissent les genres, ou qui, comme on dit dans la presse, « dynamitent la fiction sur un mode jubilatoire ». Or, évidemment, pour ma part, quand je rêve de dynamite, c'est sur le mode qui explose et fait des dégâts dans le cerveau du lecteur. S'ils étaient irréversibles, ce serait encore mieux. Rien ne m'est plus étranger que le mode jubilatoire, même si, il est vrai, il faut de l'énergie et de la dérision pour se faire croire qu'on peut, sans rire, faire parler la littérature d'autre chose qu'elle-même.

II. Annexe 2 : « Enjeux contemporains du roman », retranscription de trois tables rondes.

Ces tables rondes, que j'ai retranscrites le plus fidèlement possible, se sont déroulées à la Maison de l'Amérique Latine, à Paris, les 26 et 27 janvier 2007, dans le cadre des journées d'études « Enjeux contemporains du roman, autour de la littérature française au présent », organisées par la Maison des Écrivains et de la Littérature.

1) « Les fictions mentales »

Discussion avec Nicole Caligaris, Régis Jauffret, Laurent Mauvignier.

Modérateur : Thierry Guichard.

Thierry Guichard : C'est parti pour le troisième ring de la journée !

Nous sommes ici pour nous demander ce qu'est le roman aujourd'hui ; or, l'étiquette « fictions mentales » ne va pas si mal aux trois romanciers installés autour de cette table. « La vie des autres », c'est ce que vous racontez chacun dans vos livres ; et l'expression « fictions mentales » permet de montrer que les personnages ne sont pas que des marionnettes, mais des psychologies.

Commençons par vous, Nicole Caligaris, qui avez écrit *Les Samothraces*.

Nicole Caligaris : Ce qui m'a intéressée, c'est de constituer un groupe comme personnage. Il s'agit d'une foule qui se réduit, puisqu'il est question d'un voyage de clandestins. Il y en a énormément au départ, et le groupe rétrécit. J'avais une sorte de chorale, un groupe qui fait un chœur et trois personnages féminins qui ne sont pas décrits comme des psychologies, mais comme des voix, des tonalités, et qui donnent l'énergie au voyage. Les voix motivent l'exil.

Thierry Guichard : Laurent Mauvignier, vos personnages parlent à la première personne. On ne sait d'ailleurs pas trop s'ils nous parlent, ou s'ils se parlent...

Nicole Caligaris à Laurent Mauvignier : Vous n'avez pas la même manière dans vos voix qui résonnent comme autant d'éclats de cristaux singuliers.

Laurent Mauvignier : Pour moi, qu'est-ce que la « fiction mentale » ? Je citerai pour la définir les entretiens de Janouch et de Kafka, dans lequel il dit : « Mes histoires sont une façon de fermer les yeux. »

Quand j'écris, je ferme les yeux sur les circonstances pour aller saisir le bonhomme.

Thierry Guichard à Régis Jauffret : Vous avez regroupé cinq cent fictions dans un « roman » : dans cet assemblage, ce qui fait le roman, c'est le fait que les voix sont toutes sorties de chez vous, ou bien, où se trouve l'unité ?

Régis Jauffret : Je voudrais revenir sur l'idée même de roman, qui semble confisqué par le Nouveau Roman, spécialement par Robbe-Grillet. Le roman est un des genres les plus géniaux : tel un organisme, telle la vie même, il a la faculté de se transformer, comme une cellule (cf. *Le Hasard et la Nécessité* de Jacob). Le roman est en mouvement. Or, une personne, c'est une personne. Deux personnes, ce sont deux personnes. Mais cinq cent personnes, c'est une foule, donc un roman.

Cela dit, devoir m'expliquer sur ce terme de « Nouveau Roman » me navre, car cela sous-entend qu'il puisse exister un roman des origines. Comme si le roman, avec Balzac, était apparu tout habillé. Or, Balzac a été vivant. On voit toujours les auteurs comme des morts. Or Balzac a été un créateur ; il n'a pas trouvé tout écrit le roman balzacien.

Et *La Recherche* : pourquoi on ne s'y réfère pas quand on parle du roman ?

Moi, je dirais simplement que le roman est en pleine évolution à tout moment. J'aurais pu faire une préface à mon livre mais je dirais simplement que le roman est roman si l'auteur écrit « roman ». C'est une pétition de principe. Aujourd'hui, mettre le mot « nouvelles »

marche mieux que « roman » ; cela depuis *La Première Gorgée de bière*. Donc, on n'a pas mis « roman » sur la couverture pour vendre.

Thierry Guichard : Ce qui fait la force romanesque du livre, c'est cette même origine : vous. Or, comme dit une journaliste de *Télérama*, « il est un peu cinglé ce Jauffret ». Et *Microfictions : roman* ressemble à une géographie de vous-même. Dès lors, est-ce que vous acceptez le terme de « fiction mentale » ?

Régis Jauffret : Dans la vie courante, c'est une injure quand même de dire que je suis cinglé ! Et je pense que l'art commence où finit la folie. Il n'y a pas d'art possible quand il y a folie. L'art se pense comme une fabrication. Il s'agit d'arriver à un objet. Il n'y a donc pas de rapport possible entre folie et roman. Pour écrire un roman, il faut tenir une sorte de ligne. C'est une ascèse, un art de vieux, c'est l'antithèse du rock'n'roll. La littérature est une histoire de vieillesse. Ce qui n'est pas le cas de la poésie, je ne le crois pas. La littérature, c'est l'expérience de sa vie et de celle des autres.

Quant aux fictions, elles sont forcément mentales, puisqu'elles ne peuvent pas être physiques !

En fait, j'ai l'habitude de plonger mes livres dans l'imaginaire, mais je ne crois pas aux forces de l'imaginaire. Je crois à l'imagination comme à quelque chose de tangible. L'imaginaire est le point focal, là où tout s'embrase. Je suis en connexion totale, sans rien y pouvoir, avec le réel et j'ai même remarqué que certaines de mes histoires sont réelles.

Thierry Guichard : Toutes les fictions sont mentales. Chez vous, Laurent Mauvignier, des choses mentales sont en jeu : l'appartenance à une famille, par exemple. Mais dans le drame du stade à Bruxelles, ce qui vous intéresse, ce sont plus les non-dits autour de l'événement que l'événement lui-même. Le roman, et plus spécialement *Dans la foule*, a-t-il pour mission de dire le réel ?

Laurent Mauvignier : Ce que je veux écrire, ce n'est pas un phénomène physique, mais une rencontre avec le réel par un personnage. Régis [Jauffret] disait que le roman est en évolution permanente. Pour ma part, je dirais au contraire que le roman se fossilise souvent.

Or, le roman est une rencontre avec le réel et le réel bouge. Le bonhomme, pour exister, a besoin du réel. Dans le monologue, on part sur une façon d'être ; le discours est parfois saboté par le personnage lui-même. Mais ce qui est important pour moi, et c'est ce que j'aime bien aussi quand je lis, c'est de m'être senti ébranlé par ce que j'ai lu, j'allais dire par ce que j'ai « vécu ». J'aime l'ébranlement produit par le livre. C'est pourquoi j'ai besoin de la question du réel, de me faire confronter à un monde connu de tous, et à une perception du monde. Il ne s'agit pas de décrire le hooliganisme, mais de dire « qu'est-ce qui se passe quand un personnage rencontre la violence ». Pour Lacan, le réel, c'est ce qui cogne.

Thierry Guichard : Vous allez parler, par exemple, du hooliganisme. Mais est-ce que finalement vous n'envoyez pas les personnages de fiction enquêter sur vous-même ? La fiction n'est-elle pas raccordée à ce que vous avez vécu ?

Laurent Mauvignier : Je peux m'extraire de mes visions, prendre d'autres angles, mais ce sera toujours mes angles, et chaque livre opacifie plutôt qu'il n'éclaire les choses. Effectivement, on se questionne sur soi. Mais l'opacification se fait de plus en plus dense au fil des livres écrits. On ne fait que poser les questions, lorsque l'on écrit ; on ne les résout pas. Mais sans doute cette question du rapport à soi existe dans le processus d'écriture. Le roman est un lieu de défrichage, mais il ne peut restituer quelque chose de rassurant. Au contraire, le roman crée des béances.

Thierry Guichard : Dans le roman, on lit une manière d'expliquer le passé, les violences dans les banlieues, par exemple.

Laurent Mauvignier : Non, je ne comprends pas, je n'explique pas. Dans mon roman, je parle du fait que je ne comprends pas et je dis comment je ne comprends pas. Mon écriture se situe dans les interstices, mais plus j'écris, plus le vide est immense. J'oublie la question que je me pose. Quand on écrit on cherche, mais qu'est-ce qu'on cherche ?

Les zones pavillonnaires, oui, c'est ce que je connais. Mais aussi, quand j'étais enfant, je voyais l'image de l'écrivain et je me disais : on ne peut pas écrire et habiter en zone pavillonnaire ! Mais si, on travaille avec des décors connus. »

Thierry Guichard : Dans les livres de vous trois, on ressent une grande empathie pour vos personnages, on entre dans une recherche de l'autre. Régis Jauffret, vous faites parler les personnages sans détour. Quant à vous, Laurent Mauvignier, vous procédez avec beaucoup de cercles, les questionnements de vos personnages sont en cercle. Nicole Caligaris, vous inventez un langage préalable.

Nicole Caligaris : Je voudrais revenir sur le roman et sur le rapport de l'imagination avec le réel. Mais « réel » est un terme trop compliqué pour qu'on puisse l'appréhender comme ça. En revanche, je peux dire que ce qui me semble typique du roman c'est son rapport au temps. Ce qui est intéressant, c'est de se poser cette question : « quelle forme dit quelque chose de notre temps ? » Je crois que le roman est une proposition de forme en corrélation avec une époque.

Ma représentation, ce n'est pas un sujet centré avec une conscience de soi en permanence. Aujourd'hui, les centres de conscience sont multiples ; il y a un éclatement de ces centres de conscience. Les foyers de conscience sont multiples. Du coup, je trouve terrible l'étanchéité d'un art. Imaginons un caillou qui tombe sur la peau du tambour. Moi, je suis la peau du tambour. Il va falloir faire une proposition de lecture, explorer, y compris ce qui n'est pas exploré dans ma conscience permanente. Il faut rendre compte de l'ensemble des foyers lumineux qui entrent en rapport les uns avec les autres. Le centre n'est pas une voix narrative, mais plusieurs centres de conscience. C'est ce que je cherche.

Thierry Guichard : Mais, dans ce que vous cherchez, vous vous donnez des règles, telle que l'absence de psychologie par exemple.

Nicole Caligaris : Oui, mais je ne me les formule pas sous forme d'axiome. La psychologie, ça ne m'intéresse pas. Je cherche quelque chose de plus collectif. Oui, il y a quand même un ensemble et j'essaye d'aller à la rencontre de ces questions-là.

Thierry Guichard : Laurent Mauvignier, vous publiez chez Minuit, un éditeur qui a enlevé la psychologie du roman. Or, vous, auteur Minuit, vous posez-vous cette question de la présence ou pas de la psychologie ?

Laurent Mauvignier : J'envisage la psychologie comme un mouvement psychique. Je ne cherche pas une psychologie. Ce qui m'intéresse, c'est aussi l'éclatement. Avant de me poser la question de la psychologie, je me pose la question de l'expérience du personnage, de son évolution. Je n'ai pas de grief contre la psychologie, mais elle est, pour moi, un outil comme un autre. La sensation m'intéresse plus qu'elle. Je ne me dis pas avant de créer un personnage : il est comme ceci ou comme cela. Au contraire, je peux le prendre à rebrousse-poil. C'est plutôt une question de trajets et de bifurcations. Et tout ça est traversé par une idée de phrase. Le roman se développe sur l'horizontal.

Thierry Guichard : Régis Jauffret, puisqu'on parle de la phrase, chez vous aussi il y a cette porosité de la phrase. Quand on regarde vos romans, on voit des blocs. Mais vos romans sont aussi frappés par les conditionnels.

Régis Jauffret : On m'a beaucoup parlé du conditionnel, et je me suis alors rendu compte que je l'utilisais.

Quant aux histoires de centres, je ne peux qu'être d'accord. Le problème est que l'on cloisonne beaucoup trop. On parle du roman comme si cela existait à part. Or, c'est une activité humaine comme d'autre. Ce qui fonde le roman, c'est la littérature. Aujourd'hui, on a *Mille plateaux* de Deleuze et Guattari. Dans ce livre, cette façon de voir le centre partout est très présente. Mais ce livre n'est pas encore assimilé, pas plus que la Bible d'ailleurs. Le devenir-animal, cette espèce de schizophrénie jouera un rôle dans la littérature future. C'est mieux qu'un texte théorique. Pour faire un texte théorique, il faut avoir des couilles. Or, rien n'est plus facile que d'affirmer ce qu'on veut faire. Mais on ne le fait pas toujours. *Mille plateaux* n'est pas théorique. Il entremêle.

Dans une œuvre romanesque, on peut trouver des erreurs mathématiques. Les romanciers sont comme les musiciens qui ont une oreille absolue. Au bout d'un moment, on

repère les fausses notes. Et on a une volonté de précision absolue. Notamment au niveau de la phrase.

Thierry Guichard : Vous parlez d'oreille absolue. Mais qu'est-ce qui est la note ? Est-ce la phrase ? Le mot ? Le style ?... Certes, chez vous, Régis Jauffret, ce qui donne de la force à vos textes, c'est l'accumulation des possibles. Mais que dire sur la phrase elle-même ? Qu'est-ce qui est la note juste ? Et la fausse note ?

Régis Jauffret : J'ai l'impression que mes textes arrivent tout habillés. Je les lis, je les relis, mais je ne cherche pas, par exemple, à leur donner un rythme. Je l'entends, c'est tout. Quand un écrivain change de sexe, j'entends tout de suite quand c'est faux. Mais c'est très personnel. « La solitude, c'est une chose personnelle », disait Duras.

Je crois que le meilleur discours sur le livre viendra plus facilement du lecteur qui va chosifier le livre, c'est-à-dire du critique. Le créateur n'est pas forcément le mieux placé pour parler de son œuvre. Dans les entretiens de Kafka avec Janouch, Kafka se fait très moralisateur. Or, cet aspect de lui ne fait pas partie de son œuvre. Moi, je n'ai pas toujours l'impression de dire des choses très intelligentes. C'est pour ça que je n'écris pas de théorie. La fiction reste le lieu de la contradiction.

Thierry Guichard conseille de lire *Les Adolescents troglodytes*, d'Emmanuelle Pagano, chez P.O.L. Il est en effet question dans ce roman d'un personnage masculin devenu femme. C'est donc d'un travesti que la parole émane.

Nicole Caligaris, vous avez publié *L'os du doute* en 2006. La force théâtrale du livre est remarquable. Avez-vous une écriture moins instinctive que celle de Laurent Mauvignier ou Régis Jauffret ? Vous inscrivez-vous dans une lignée littéraire spécifique ?

Nicole Caligaris : Plusieurs couches s'empilent dans mon écriture. Pour certains textes, *Les Samothraces*, par exemple, mon vocabulaire ressort d'autres histoires. J'utilise des propositions, des lieux communs. Mon vocabulaire se constitue comme une forme narrative.

La langue, moi, ça m'intéresse. Mais pas le style : mon style, ça, j'en sais rien.

Ce qui me passionne, c'est le moyen d'expression. À quoi la langue va-t-elle m'amener ? Si je travaille sur la langue du *management*, j'observe que c'est une langue qui tourne sur elle-même, qu'elle est pleine de formules creuses. Et face à ça, j'oppose une langue littéraire qui cherche sa liberté. Je cherche dans la langue ; je cherche une voix collective qui va sculpter la langue.

Thierry Guichard : Sur votre site (http://pointn.free.fr/doc/nicolecaligaris_biblio.html), on trouve le rap de *L'os du doute* (2006, Verticales), chanté par Isaï. La scansion se mêle à la mélodie. La musique est-elle une langue pauvre ?

Nicole Caligaris : Ce rappeur a fait ce qu'il a voulu du texte que j'avais écrit. La musique, c'est la langue. C'est ce que je cherche dans la langue.

Thierry Guichard : L'idée de collectif d'auteurs émerge de plus en plus. Chez Minuit, par exemple, les auteurs échangent beaucoup. Laurent Mauvignier, vous êtes plutôt en échange avec Tanguy Viel ; est-ce que les amitiés fonctionnent comme un atelier de langue ?

Laurent Mauvignier : Rencontrer Tanguy est d'abord un plaisir d'amitié. Nous pouvons parler d'écriture et regarder le travail de l'autre.

Thierry Guichard : La critique est-elle constructive ?

Laurent Mauvignier : Oui, mais l'écriture appartient à la sphère de l'intime. Il ne s'agit pas de faire un groupe.

Thierry Guichard : On voit des groupes qui ne sont pas des écoles, qui ne sont pas, non plus, des prises de pouvoir. Dans ce paysage, quels sont les référents qui vous aident à travailler l'écriture ?

Laurent Mauvignier : La lecture m'aide ainsi que tous les autres arts. Je me pose aussi la question de l'oreille interne. Parfois, je sais que ça ne marche pas, mais je ne sais pas pourquoi. Parfois, je ne travaille pas tant que ça mon écriture. Parfois, on l'a, et on sait qu'on l'a.

Régis Jauffret à Laurent Mauvignier : La littérature est du côté de la jeunesse !

2) « Inventer le roman après les avant-gardes »

Discussion avec Jean Echenoz (excusé), Olivier Rolin et Danièle Sallenave.

Modérateur : Dominique Rabaté (professeur à l'université de Bordeaux III)

Dominique Rabaté : En 1989 déjà, dans *La Quinzaine littéraire*, nous lisions un article intitulé: « Où va la littérature ? » et dans lequel il était dit qu'écrire devenait transitif. De quelles manières vous situez-vous par rapport à ces avant-gardes ?

Danièle Sallenave : Je ne peux répondre à cette question de manière directe : un problème de sincérité se pose. Répondre directement serait faire un effort car quelque chose se produit d'une grande gravité qui serait comme la rencontre entre deux personnes :

- Tu sais que la guerre est déclarée ?
- Oui, oui...Qu'est-ce que tu fais à Noël ?

Aujourd'hui, le problème se pose de la possibilité même d'être un écrivain. La guerre est ouverte à ce qui rend la littérature, et l'art en général, nécessaire. La guerre est ouverte sur plusieurs fronts et menace la littérature. Je ne dis pas qu'il est impossible d'écrire aujourd'hui. Mais tous ceux qui écrivent n'ont pas encore senti le danger considérable. La guerre est menée contre la pensée ; elle est menée sur le front de l'école et à tous les niveaux : la guerre a lieu sur le front de la langue, et je ne parle pas seulement de la langue française, mais d'une langue qui est celle du sujet, efficiente dans une littérature qui vaut, celle qui est relative à l'expérience, au deuil et au désir.

Le temps dans lequel nous vivons ne permet pas d'affronter le dehors, l'énigme, l'ouverture du monde. Nous sommes entourés d'un immense bruissement de commentaires. Une mère mortifère dirige nos actions. Notre âme se perd. Nous ne sommes plus dans une littérature de désir, mais dans une littérature de violence : nous disons nos pulsions. Alors, dans ce cas, la littérature peut-elle être vraiment transitive ?

Olivier Rolin : Pour moi, les avant-gardes n'ont pas été un obstacle. Ma première phase d'écriture s'est déroulée dans l'ignorance. Mon écriture existait dans une double réquisition :

1. J'ai commencé à écrire pour réfléchir. Il s'agissait de démêler les questions, mais aussi de comprendre mes expériences extrémistes en politique. Ma réflexion était confuse, angoissée : je m'interrogeais : « Qu'est-ce que l'action politique ? »

Le roman a été pour moi le moyen de répondre à cette question. J'ai reçu une formation philosophique, mais le roman me semblait mieux à même de répondre à cette question.

2. J'étais animé d'un désir poétique ; cela a été ma deuxième motivation à l'écriture. J'étais fasciné par Joyce et notamment par *Ulysse*. C'était pour moi le grand poème du XX^e siècle. J'ai ressenti une grande émotion, une mise en mouvement de moi-même dans ce siècle qui passait par *Ulysse* de Joyce mais aussi par celui d'Homère.

Je n'ai finalement pas beaucoup réfléchi aux années d'après-guerre.

Dominique Rabaté : Je vais faire comme si tout était « *under control* » et je vais reformuler la question : l'avant-garde contient l'idée de la révolution. La question qui se pose à nous est donc celle du politique dans le roman. Je pourrais ainsi reformulée la question : pour vous, quelle serait donc la mission politique contenue dans le choix du roman ? Pourquoi le roman ? Pourquoi cette forme et qu'a-t-elle de politique ?

Olivier Rolin : Barthes... Quand on lit le Roland Barthes des années 60, on trouve ça vieillot. « Qu'est-ce qu'une littérature de gauche » ? demande Barthes dans *Le Nouvel Obs*. Autant de questions ineptes... Chaque personnage, selon le postulat qu'il existerait une littérature gauchiste, devrait pouvoir être ramené à sa classe sociale. Or, Mme Bovary n'est pas seulement l'image de sa classe sociale. Barthes, dans les années 60, tenait parfois des discours ineptes. « La littérature de gauche n'est pas prétentieuse. », dit-il !

Pour moi, le roman se pose comme une façon de sortir de la vision politique du monde. La pensée politique est une pensée du lieu commun, une pensée qui cherche à rassembler, une pensée définie de manière bipolaire : les anges et les satans.

Or, le roman, c'est précisément ce qui est du côté de l'indécidable de l'expérience humaine, du côté de ce qui échappe au lieu commun. La littérature dérange. La littérature se pose comme une évasion de la sphère politique. L'époque qui verrait la fin du roman verrait la fin de la possibilité de la pensée.

Danièle Sallenave : Quant aux avant-gardes et à l'alliance des évolutions politique et poétique, le surréalisme, dans lequel l'équivalence est patente, est intéressant.

Mais l'idée de préparer une utopie pour demain n'est pas le seul objectif du roman ; il s'agit aussi de travailler maintenant pour maintenant, et de ne pas seulement faire accoucher le demain. L'appel à l'extérieur relève de ce qui a de plus grand pour l'homme. Cet ailleurs est possible ici et maintenant par la littérature.

J'ai le sentiment depuis trente ans d'avoir articulé trois choses :

– Tout d'abord, la narration ne va pas de soi. J'ai écrit des narrations et j'ai mené une réflexion sur la narration.

– Ensuite, j'ai ressenti la nécessité d'être confrontée aux personnages et de devoir les confronter à l'ailleurs.

– Enfin, j'ai écrit avec l'idée de situation, telle qu'elle est définie chez Sartre : l'homme n'est pas ce qu'on fait de lui, mais « ce qu'il fait de ce qu'on fait de lui. »

Mon chemin s'est construit à partir de ces trois idées.

Olivier Rolin : J'ai peut-être donné l'impression d'être contre le Nouveau-Roman. Ce n'est pas le cas.

Intervention d'un auditeur : Les plus grands auteurs proposent des interprétations du monde. Le réel aujourd'hui n'a plus besoin d'être interprété. Il paraît difficile d'imposer une interprétation à un réel dans lequel tout le monde semble être empêtré. On ne se laisse pas happer mais rien de plus haut n'est proposé. Peut-on sortir d'un réel inquiétant ?

Dominique Rabaté : Un problème de perception se pose ici : Joyce ou Musil n'étaient pas de *grands auteurs* à leurs époques. Le temps opère un travail de décantation, qui, seul, nous a montré qu'ils étaient de *grands auteurs*.

Danièle Sallenave : Olivier Rolin disait sortir de l'extrême politique par le roman. Or, dans la rubrique « Point de vue », du *Monde* d'hier [25/01/07], Stiegler écrit : « il semble qu'il

n'y ait plus de vie sociale possible » Selon Stiegler, l'invention sociale ne serait plus possible non plus. Nous sommes dans la crise du poétique et du politique.¹⁰

Dominique Rabaté : Il y a peut-être eu, telle est la proposition que je voudrais faire, au milieu des années 70, ou au début des années 80, le sentiment d'un acmé du roman qui aurait pu être suivi d'une suspension temporaire du roman. Or, les romans s'écrivent encore après les avant-gardes. Pourquoi encore le roman après les avant-gardes ? Même après le Nouveau Roman, le genre romanesque poursuit son histoire ; il s'écrit encore alors qu'il est parfois dépassé. Beckett, depuis l'âge du Nouveau Roman, a dévoilé l'aporie définitive de la littérature. Avec Beckett, nous sommes à la fin d'un âge où narrer est une chose qui va de soi.

Alors, revenir au roman, dans cette Histoire-là, est-ce une chose compliquée?

Danièle Sallenave : Je vais vous faire part de mon sentiment rétrospectif. Mon premier livre : *Paysage de ruine avec personnage*, par ses traits formels, se rattache à la littérature formelle : « Quand on commence à écrire, la page n'est pas blanche : elle est encombrée. » Le travail d'écriture est comme celui d'un archéologue. Il faut commencer par déblayer le terrain. Écrire est une tentative de déblaiement, de classement.

Nous n'avons jamais pensé qu'écrire était innocent. L'écriture se pense comme un trajet.

Olivier Rolin : Mon premier livre a été écrit pour savoir ce qui était bien et mal dans l'engagement politique. Au départ, j'avais des prises de notes, comme une sorte de journal de l'âme. Progressivement, ces choses se sont entassées et ont fini par se construire en roman. Je suis entré dans le roman avec un sentiment de culpabilité ; je trahissais la philosophie. La littérature, à cette époque, n'était pas une chose de l'esprit estimable. J'y suis entré à reculons. J'avais une basse opinion de la littérature française : je voulais faire passer mon premier roman sous un pseudo étranger, et laisser croire qu'il était traduit de l'italien. Il s'agissait de scories formelles, formalistes. J'écrivais une prose, je ne sais pas...j'étais impressionné par les traductions lacaniennes d'auteurs italiens...

¹⁰ Se reporter à la lettre de Danièle Sallenave au *Monde des Livres* daté du 16 février 2007.

J'en suis venu, faute de mieux, à cette première expérience de l'écriture. Je regrettais que le roman ne soit pas arrogant, à la différence de Barthes. Je voulais des romans plus empreints de discours. La suspicion sur le récit que j'avais à cette époque existe toujours chez moi. Il y a du ridicule dans le fait de raconter. Il existe toujours chez moi une suspicion vis-à-vis du roman.

Dominique Viart : Le roman relèverait-il davantage de l'entreprise individuelle, que d'un rapport quelconque aux avant-gardes ?

Olivier Rolin : « La littérature perd toute justification si elle ne se fixe pas des buts impossibles à atteindre », disait Calvino.

Dominique Viart : « Inventer le roman après les avant-gardes », tel est l'intitulé de cette table ronde. Nous entendons dans le terme « inventer », que quelque chose d'aventureux se joue dans l'entreprise romanesque. Comment l'auteur agit-il donc dans la société ? Est-il seulement passé de l'art aux activités culturelles ?

Danièle Sallenave : Je ne me sens pas portée par une école. Olivier Rolin et moi-même, sans concertation, avons écrit des livres semblables : nous pourrions dire que nous appartenons à l'école de l'« éphémérisme ». J'ai aussi fondé le « moustachisme » avec Emmanuel Carrère, qui a écrit *La Moustache*, roman qui n'est pas sans rappeler l'un de mes romans, dans lequel il est aussi question de moustache. Les filiations sont plus ou moins réelles, plus ou moins imaginaires. Nous nous débrouillons avec elles.

Et je le répète : attention que l'art ne soit pas dissout dans le culturel.

Dominique Rabaté : Que signifie la conscience de la ruine quand vous commencez tous les deux à écrire ?

Olivier Rolin : *Phénomène futur* est mon premier roman. Je suis venu au monde dans le monde d'après la deuxième Guerre Mondiale et j'écris dans mon roman : « Tu es né à mi-chemin entre juin 40 et Diên Biên Phủ. » C'est vrai, je suis né dans un paysage de décombres.

Emprunté à Mallarmé, le titre *Phénomène futur* apparaît lorsque le poète évoque une femme d'autrefois avec sa chevelure. J'avais le sentiment, peut-être réactionnaire, qu'il y avait dans ce personnage une érosion de la beauté. Je suis douloureusement stupéfait de la disparition de la beauté, même dans le paysage. À l'époque des Impressionnistes, la Seine était encore plus belle que la Toscane. Nous assistons à la disparition de la beauté.

Danièle Sallenave : Je suis très hantée par les tableaux du XVIII^e siècle. Les ruines font allusion à un monde, à une culture précise, gréco-romaine. Mais dans les ruines du XVIII^e siècle se tiennent des personnages : un curieux, un homme souvent, quelqu'un qui dessine assis sur une pierre, un couple qui s'étreint, signifiant que les mondes ne sont rien à côté de leur amour (l'environnement lui-même semble porter le couple), un berger, c'est-à-dire celui qui travaille et qui se moque de l'environnement (cf. le tableau de Bruegel, commenté par Brecht, *La chute d'Icare*, dans lequel le personnage qui pousse la charrette se fiche de la chute d'Icare.) Je pense que je voulais prendre ma place là-dedans. Je voulais être tous les personnages à la fois dans mon écriture. Et la ruine n'est morte que si on le décide.

Dominique Rabaté : Echenoz n'est pas là. Mais sûrement aurait-il évoqué Manchette comme l'un de ses prédécesseurs. Cette intertextualité pose la question politique de la langue française. La langue apparaît comme un enjeu de politique hexagonale. Pour ma part, je ne partage pas le catastrophisme de Danièle Sallenave, réactionnaire. Ces propos sont exaspérants. Et je ne suis pas sûr que la littérature soit une citadelle assiégée.

Danièle Sallenave : Vous êtes un modérateur peu modéré.

Un intervenant du public attaque Danièle Sallenave et dénonce sa manière moralisante de parler de la littérature.

Une question est posée aux écrivains de cette table ronde : « Le roman prend-il en compte la réalité ? S'intéresse-t-il au nouveau sentiment ? »

Olivier Rolin : Frédéric Beigbeder s'intéresse aux nouveaux sentiments contemporains.

Dominique Rabaté : Revenons à la question de la langue. Quel travail effectuez-vous sur la langue ?

Danièle Sallenave refuse de répondre à la question qui lui est posée et précise : « Je souhaite dire ce que je pense, contre personne. » Elle s'en va.

Intervention de la directrice de la maison des écrivains, Sylvie Gouttebaron.

3) « Le roman maintenant »

Discussion avec Marie Darrieussecq, Christine Montalbetti, Tanguy Viel.

Modérateur : Pierre Schoentjes (Professeur à l'université de Gand).

Pierre Schoentjes : Plutôt que « le roman maintenant », un titre plus heureux aurait été : « les romans maintenant » [au pluriel]. Aujourd'hui, il est difficile de penser les écoles. Il n'y a plus de chef de file, plus d'idéologie à défendre. N'ayons pas de nostalgie, pas de regret quant à une époque révolue de la littérature. Constatons simplement qu'aujourd'hui les écrivains n'ont pas de cause commune, à laquelle ils se rattacheraient. Il n'y a plus une cause centrale. Quels sont alors les modèles, les sources d'inspiration, les lectures ? Quelles sont les lectures scolaires, ou les choix plus personnels de lecture qui vous ont influencés, ou pas ? Connaissez-vous, chacun, des influences étrangères qui vous aurez marqués ? Il semble que, chez vous tous, on trouve des rappels d'autres cultures.

Marie Darrieussecq : *Oui-Oui* m'a autant apporté que Marguerite Duras. Quand on lit *Oui-Oui*, on voit comment est faite une histoire, comment se construisent les dialogues : on met un tiret et un personnage peut parler. À l'autre bout, Duras. On découvre alors qu'on n'est pas obligé de commencer un livre par le début ; s'il n'y a pas de fin, c'est possible. Avec Claude Simon, on fait l'apprentissage de la rupture énonciative, par exemple. Il faut apprendre d'abord les stéréotypes et ensuite seulement, la suite. Joyce est une source importante pour moi en littérature étrangère. Un film aussi a compté beaucoup : c'était l'histoire de naufragés sur une île déserte, à la marée montante, et, dans ce film, il était question d'hologramme. Des personnes filmées en 3D étaient mortes pour avoir été filmées. On voyait une scène de danse des hologrammes dans ce film imaginaire. Les choix esthétiques de ce film – la phrase du film, d'une certaine façon – ne sont pas très intéressants. Mais son imaginaire est passionnant.

Christine Montalbetti : La question, tout à l'heure, était de savoir ce qui nous réunissait. On ne se regroupe pas pour prendre le pouvoir. Je discutais un jour avec Tanguy Viel et il a utilisé cette expression de « génération fantôme » ; elle me semble juste car les fantômes

hantent nos œuvres aussi. Et cette présence des fantômes est une chose qui nous rassemble, même si on n'est pas un groupe de fantômes.

Christine Montalbetti à Marie Darrieussecq : Il se joue beaucoup de choses aussi dans *Le club des 5 joue et gagne*. Il faudrait réécrire ce livre et que ce soit...je ne sais pas.

Plus sérieusement, avant de citer des textes précis, je dirais que toutes les lectures ont un impact sur le geste d'écrire. Mais il existe des structures qu'on aurait envie d'approfondir.

Je suis romantique et je veux dire quelque chose de romantique : je crois qu'il se loge dans les textes une énergie qu'on perçoit et qui accompagne le geste de l'écriture. La perception d'une énergie se transmet. Et c'est peut-être ce qui définit un texte littéraire. J'ai eu des périodes de lectures boulimiques entre 6 et 15 ans. Puis, à d'autres périodes, un paragraphe me donnait un tel sentiment esthétique, que je m'arrêtais là. Dans les livres de Pinget ou de Sarraute, un paragraphe me suffit.

Tanguy Viel : Mon premier choc de lecture a été de recevoir des images de pur imaginaire extraites du *Père Goriot* de Balzac. Le roman pour moi commence à Balzac. Cet auteur offre un fond commun : en effet, chez lui, la notion de narration, c'est-à-dire la reconnaissance de l'insuffisance du réel, fait qu'on a besoin d'hologrammes.

L'envie d'écriture m'est venue lors de ma rencontre avec la littérature d'après 1945. Cette littérature se joue sur un mode mineur ; elle semble en aphasie. J'étais content de rencontrer Beckett, Duras. Alors que le livre-monde de Balzac m'interdisait d'écrire, là, j'ai pu commencer à travailler. Je suis ensuite revenu à des lectures plus narratives : Dickens, Stevenson. Aujourd'hui, je veux faire de la narration et j'ai l'impression d'être arrêté par son impossibilité.

Marie Darrieussecq : Mais, chez Pinget, il y a une histoire. Chez Robbe-Grillet, il y a aussi une histoire. L'histoire littéraire dit qu'il n'y a plus d'histoire, mais ces gens [Pinget et Robbe-Grillet] racontent encore des histoires.

Tanguy Viel : C'est vrai ; tous ces écrivains sont tous des faiseurs d'histoire.

Pierre Schoentjes : Et ils ont aussi chacun une manière très différente de s'approprier la langue. Le rapport à la langue maternelle est particulier, pour chaque écrivain particulier.

Marie Darrieussecq : P.O.L. dit que beaucoup d'écrivains entendent une langue étrangère, ou connaissent dans l'enfance une période d'aphasie. Ils se posent la question : « Qu'est-ce que je parle ? » P.O.L. dit que les artistes ont des matériaux. Nous, les écrivains, nous avons un matériau : le langage. Mais c'est un matériau que tout le monde utilise. Il faut donc le décrasser, user les clichés. Ensuite seulement, on peut prendre le langage comme un matériau. Je crois que les écrivains sont des artistes.

Pierre Schoentjes : Vous racontez, Christine Montabeltti, la naissance d'un mot dans l'un de vos romans.

Christine Montalbeti : Oui, je raconte la naissance d'un mot dans une page. Le mot sort de la bouche comme un petit cavalier. Pour autant, je ne sais pas si la langue est maternelle. Je n'entends pas la mère dans la langue maternelle. Pour moi, c'est plutôt la langue paternelle.

La langue est un matériau que tout le monde manipule. Mais pour les écrivains, il sert à faire autre chose. La langue tout à coup devient un espace de plaisir, un espace délicieux et précieux. Et ce plaisir, on peut le communiquer par le texte littéraire.

Pierre Schoentjes : Tanguy Viel, dans *Cinéma*, il est question de la doublure. Engagez-vous là une réflexion sur la langue, sur la place du français par rapport à d'autres langues ?

Tanguy Viel : Non, ce à quoi vous faites référence est anecdotique. Ce n'est pas là une réflexion sur la langue.

En revanche, il y a dans ce livre une réflexion sur l'abstraction. Le verbe écrire raisonne pour moi comme un désir d'affranchissement. Il s'agit de répondre de l'expérience unique. Régis Jauffret parlait de caractère organique de la langue. Or, entre le verbe et l'expérience, un tissu se constitue dans des mots uniques, parce que, je le répète, l'expérience est unique.

Christine Montalbetti : Quand j'ai écrit *Western*, je m'étais dit que je pouvais inventer que c'était une traduction de l'américain. Je n'arrivais pas à trouver la langue que je voulais exactement. C'est pourquoi je voulais faire croire à une traduction ; ainsi, les lecteurs auraient eu le sentiment de quelque chose de magnifique, mais qui n'aurait pas totalement été retranscrit !

Tanguy Viel : Écrire, c'est un nœud, une expérience. Mais pour la retransmettre, il faut recourir au discours, c'est-à-dire à quelque chose qui n'est pas à proprement parler du romanesque.

Pierre Schoentjes : Marie Darrieussecq, vous exprimez ouvertement votre hostilité contre la langue française. Les écrivains de votre génération ont-ils pris conscience que le français n'est qu'une langue parmi d'autres ?

Marie Darrieussecq : Pour moi, en tout cas, le français reste une langue comme une autre. Le français, pour moi, est une langue masculine (à la différence du basque ou de l'espagnol). Mais quelle que soit la langue dans laquelle il est écrit, un mauvais livre, c'est un livre qui n'a pas de voix.

Moi, j'aime bien la première personne. Quand j'ai écrit *Truismes*, une voix étroite prenait corps. C'était une voix de prolétaire aliénée, incapable de se rendre compte qu'elle était prostituée. « Il arrive quelque chose à toi », pensait cette voix prolétaire. « Mais comment le dire, même si tu n'as pas les mots ? », poursuivait-elle. Cette voix étroite et naïve m'a permis de tout dire, contre tout ce que la société aurait pu dire. Personne d'autre n'aurait pu dire la même chose.

Pierre Schoentjes : Quel est votre rapport au monologue, Tanguy Viel ?

Tanguy Viel : J'utilise le monologue comme voix une. La narration, quand elle recourt à ce procédé, équivaut au fonctionnement du cerveau, comparable à une éponge qui recevrait l'ensemble des informations. Mais aujourd'hui, je conçois d'écrire autrement qu'avec un *je*.

Je crois qu'en fait vous posez une vraie-fausse question. On est seulement à l'aise ou pas dans une manière d'écrire.

Christine Montalbetti : J'utilise la troisième personne car j'ai besoin que nous soyons plusieurs. Non seulement la narratrice convoque le lecteur, mais j'ai aussi besoin du *il* pour pouvoir dire *je*. Je cherche à créer une communauté utopique dans mes textes, mais c'est l'expérience connue que je cherche à retransmettre. Pour cela, *vous*, *moi*, et le personnage sont convoqués.

Pierre Schoentjes : Vous avez tous évoqué la question de la petite histoire, de l'anecdote. On oppose volontiers le roman vrai au vrai roman. Comment chacun de vous intègre-t-il l'anecdote ? Quelle est, selon vous, la place de l'anecdote dans la tradition littéraire ?

Marie Darrieussecq : En tant que lectrice, j'aime les textes variés. Si je dis : « Tom est mort », mon livre ne sera qu'un récit ; le texte sera exclusivement narratif. Par réaction, j'ai envie de me remettre à mon projet foisonnant, qui dans ma tête s'appelle *La princesse de Clèves*. J'ai pas envie d'un livre ultra-intello, mais je ne veux pas que du narratif.

Je sais que ce livre n'aura rien à voir avec mon précédent livre, mais je sens malgré tout un lien. Ce livre à venir fera peut-être des centaines et des centaines de pages.

Pierre Schoentjes à Christine Montalbetti : Dans *L'Origine de l'homme*, vous faites exister un héros du XIX^e siècle, mais il semble qu'on ne puisse plus le traiter à la Dumas...

Christine Montalbetti : Non, on ne peut plus. J'ai utilisé cette formule : « héros XIX^e », par commodité ; c'est un raccourci. *L'Origine de l'homme* est un récit tendu ; il

possède une matière XIX^{ème}, mais un matériau moderne. L'histoire est celle d'un personnage qui voudrait devenir un héros ; ce passage d'un état à l'autre est une question historique.

Pierre Schoentjes : Chez vous, Tanguy Viel, le parti pris de l'aventure reste très présent.

Tanguy Viel : Dans mon dernier roman, je mets en scène un couple désargenté, qui répond effectivement à un désir d'histoire. Et il est vrai de dire que cette histoire aurait pu être un roman XIX^e. Mais, écrire un roman XIX^e relèverait d'une pratique anachronique. De fait, j'habite en 2007 et je n'écrirai pas un roman XIX^e.

Pierre Schoentjes : Quels sont les auteurs qui racontent des histoires au XIX^e et dont vous vous inspirez ?

Tanguy Viel : Dans les livres qui ont plus d'un siècle, chez Conrad, par exemple, on trouve des choses très modernes. Oui, je veux bien être admettre que je suis influencé par Conrad. Mais je ne ferai pas de Conrad !

Pierre Schoentjes : Chez Conrad, la question des images et celle de l'organisation des séquences sont très présentes. Ce sont des éléments que l'on retrouve dans les textes de Tanguy Viel.

Christine Montalbetti : N'importe quel personnage de Conrad est doté d'une vie intérieure riche et subtile, qui peut faire tout d'un coup l'objet de dix pages. Par rapport au récit, ce qui m'intéresse ici, c'est l'affabulation du détail. Le souffle narratif va venir investir les digressions, qui cèdent elles-mêmes au plaisir de la narration.

Pierre Schoentjes : Il est vrai que dans *Au bout du rouleau*, Conrad raconte des histoires par images.

Mais passons au point suivant : je crois que vous êtes tous les trois des écrivains de la distanciation. Faudrait-il plutôt parler d'ironie ? Vous reprenez des poncifs mais de manière distanciée. Chez vous, Marie Darrieussecq, on observe l'intrusion de décalages, d'anecdotes. Christine Montabeltti, vous interrompez sans cesse le récit, miné par les intrusions du narrateur (à la manière de Byron dans son *Dom Juan*). Tanguy Viel, vous marquez votre adhésion à différents genres, mais vous adoptez simultanément une posture à distance. Pourquoi adoptez-vous cette attitude d'adhésion/distanciation ? Refusez-vous d'adhérer à une vérité ultime ?

Marie Darrieussecq : Je ne me vis pas sur le mode de la distance. Il faut écrire dans sa propre écriture. Nathalie Sarraute disait qu'on ne peut plus écrire *dit-il* ou *dit-elle*. Et pourquoi pas ?

Pour moi, la science est comme un réservoir d'anecdotes. Mais j'adopte une approche ironique de la science, qui n'est pas plus dans le vrai que la littérature.

Mais je voudrais poser une question qui me semble importante pour ma génération : qui témoignera de la Shoah ? Qui se fera le témoin des témoignages déjà écrits ? Pour moi, témoigner de cet événement, c'est presque une question de devoir.

Christine Montalbeti : Je vais nier être dans une distanciation. Une chose est acquise : nous sommes des enfants de l'art du soupçon. Cela n'aurait pas beaucoup d'intérêt de reproduire sans cesse le débat. Oui, je m'adresse à mon lecteur sans cesse. Mais pas à la manière de Tristram Shandy. Mes adresses aux lecteurs sont affectives. L'écriture est vers un lecteur. Or, le lecteur est souvent le grand absent. S'adresser à lui, c'est créer une figure optimiste du lecteur absent.

Mes textes ne sont pas ironiques au sens étymologique du terme. Les adresses aux lecteurs ne sont pas là pour dire : « ceci est une fiction », mais plutôt pour dire : « viens avec moi ».

Tanguy Viel : J'utilise la distanciation dans *Cinéma*. Et je suis insatisfait de tous mes autres livres justement parce qu'ils ne sont pas assez distanciés. Il manque trop de discours sur le récit dans le texte. Ma volonté serait d'être plus englobant.

Dans *Cinéma*, je parviens à prendre de la distance parce que le projet est ridicule. Le livre ne tient debout que par la caricature. Est-ce une distanciation ? Je suis complètement mon narrateur. J'en parle mal !

Christine Montalbetti : Dans tes textes, Tanguy, tu as toujours des narrateurs fictionnels ; tu leur construis une voix, et ainsi, tu poses la question : « comment raconter ? » La question de l'hésitation est présente dans tes livres.

Nous sommes les petits-enfants de l'ère du soupçon. Les gens qui ont aujourd'hui 60 ans m'accompagnent aussi, mais je ne sens pas l'effet générationnel de la manière si forte qu'ils ont pu la ressentir. Le ton change.

Pierre Schoentjes : Est-ce que la littérature doit témoigner quand il n'y a plus de témoin ?

Marie Darrieussecq : Les thèmes du fantôme et de la disparition ne sont pas par hasard dans nos textes.

Intervention du public : Nous sommes aussi une génération qui a le droit de se tourner vers autre chose, d'envisager l'avenir plutôt que de toujours faire marche arrière sur ce passé. L'art est là pour dire des choses nouvelles ; les historiens se chargent de ce qu'on appelle le « devoir de mémoire ».

Intervention d'Hélène Lenoir : Les témoins ont écrit. Déjà. Comment témoigner de ce dont nous n'avons pas été témoins ?

Tanguy Viel : Je me vois mal témoigner de quelque chose que je n'ai pas vécu.

Intervention du public : L'assertion de Marie Darrieussecq est symptomatique d'une époque où on ne sait plus penser cette question. On n'y arrive plus. La nécessité de penser la Shoah est là, mais nous rencontrons de nombreuses difficultés à la penser.

Intervention du public : Après Georges Semprun, les générations qui suivent doivent mettre la Shoah dans le roman.

Marie Darrieussecq : Vous voulez dire qu'il faudrait fictionnaliser la Shoah ?!...

Tanguy Viel : Pour terminer, revenons sur la question d'une école. J'utilisais l'expression de « génération fantôme » ; nous pourrions dire aussi « génération discrète ». C'est une proposition, mais je crois que ce n'est pas à nous de dire si nous fondons une école, ou pas.

III. Annexe 3 : Pourquoi exclure du corpus Anne Godard et Cécile Beauvoir ?

Anne Godard n'a publié qu'un roman aux Éditions de Minuit : *L'Inconsolable* en 2006. Il en sera dit rapidement quelques mots à la fin du chapitre IV de cette thèse. Cependant, un texte unique ne constitue pas une œuvre et je ne m'y attarderai donc pas.

Cécile Beauvoir a été écartée de mon corpus compte tenu du manque d'intérêt du recueil de nouvelles *Envie d'amour* qu'elle a publié en 2002 aux Éditions de Minuit. En effet, le texte de Cécile Beauvoir, dans la veine de *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules* de Philippe Delerm¹¹, cherche à exprimer le banal par un recours systématique aux clichés :

Ce soir-là, après l'avoir écouté en silence, elle lui avait raconté une histoire, l'histoire d'une femme qui se regarde dans un miroir...

Elle a les cheveux blancs. Nue, elle se regarde dans le miroir de la salle de bains. La main d'un homme est posée sur son sein gauche ; de l'autre, il lui caresse les cheveux. C'est une grande pièce bleu clair, la fenêtre donne sur le jardin. La baignoire ancienne repose sur le plancher brut. Un voile de coton habille la fenêtre, laissant entrevoir les branches d'un tilleul. Immobiles, ils se regardent dans le miroir. Ils ne parlent pas, ils se sourient. Leurs enfants sont descendus, la sieste est terminée. Ils sont venus passer quelques jours à la campagne. Sur la grande table de la cuisine, une table aux abricots les attend pour le goûter. Ils feront du thé, du café, il y aura de la limonade pour les petits-enfants. Pour le soir, terrine de tomates, avec des concombres, puis curry d'agneau. Et des fraises du jardin. Un Saint-Véran pour commencer, suivi d'un côteau du Languedoc rouge. Les filles adorent. Madeleine aura encore embelli et Maud aussi ; on pourra dîner dehors. Sur sa joue, la femme essuie une larme. Dans le miroir, elle demande : tu te souviens de cette histoire, une nuit de tempête ? Et l'homme lui sourit.

Son histoire terminée, elle pleurait. Lui aussi. Ils avaient fait l'amour très doucement, très tendrement ce soir-là, avec le souffle de la tempête au dehors.¹²

Ce passage se structure selon une mise en abyme : dans le premier paragraphe est annoncé un récit que le personnage masculin s'apprête à entendre. La femme, désignée par le pronom « elle », fait ce récit rapporté dans le paragraphe central. Or, ce récit s'achève par

¹¹ Philippe Delerm, *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, Gallimard, 1997.

¹² Cécile Beauvoir, *Envie d'amour*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 24-25.

l'évocation d'une « histoire, une nuit de tempête », deuxième récit enchâssé qui fait l'objet d'une ellipse. Le troisième paragraphe s'ouvre sur cette mention : « son histoire terminée », qui souligne cet enchâssement des récits. Néanmoins, dans le dernier paragraphe, l'absence de précision quant à la personne désignée par le pronom « elle » (s'agit-il de la femme avec laquelle se trouve Vincent, le personnage masculin, ou de la femme au miroir ?) et l'évocation de la tempête qui appartient à l'univers diégétique du long récit enchâssé (paragraphe 2) troublent le lecteur qui ne sait plus quel est l'univers diégétique de référence. L'enchâssement des récits, symbolisé dans le texte par le thème du miroir, confère au passage une certaine habileté dans le maniement de la structure narrative.

Cependant, dans cette mise en abyme se révèle un érotisme construit autour de clichés. L'amour et le désir, dans le paragraphe central, semblent éternels puisque le couple devant le miroir est âgé. Les cheveux blancs de la femme témoignent de la maturité du couple qui a d'ailleurs au moins deux petites-filles, dont l'une porte le prénom de « Madeleine ». Ce prénom fait un clin d'œil à la petite madeleine de Proust et le ton du passage est nostalgique. L'érotisme se résume ici à la nudité et au contact d'une main masculine sur le sein d'une femme. L'érotisme convenu naît aussi du fait que les cinq sens des personnages sont sollicités : la vue (dont la présence est signalée par la fenêtre, la couleur des murs et celle des plats), le goût (sollicité par les aliments), le toucher (avec la main posée sur le corps de la femme), l'odorat (avec les senteurs du tilleul) et l'ouïe est aussi activé quand la femme devant le miroir prend la parole.

Les clichés qui élaborent un érotisme et une sensualité bon marché instaurent aussi le cadre spatial qui évoque une vieille maison campagnarde restaurée, nettoyée, rangée, lissée pour être présentée dans un magazine de décoration. C'est notamment dans les expansions du nom que les clichés se manifestent. Les adjectifs qualificatifs « ancienne » après « baignoire » et « brut » après « parquet » étaient attendus de même que les compléments du nom « de coton » (après « des voiles ») et « d'un tilleul » (après « les branches ») contribuent à la création d'un univers de presse féminine. Des voiles synthétiques, ici, n'auraient pas permis de reconstituer un univers bucolique et naturel, pas plus que les branches d'un mimosa ou d'un boulot, par exemple, n'auraient pu suggérer la douceur d'une tisane chaude et réconfortante. Enfin, le tilleul, comme le prénom de « Madeleine », évoquent le sens du goût et annoncent les mets qui agrémentent goûter et dîner.

Sur ce point encore, l'écrivain semble avoir constitué un menu avec des aliments qui symbolisent tous l'authenticité et la rusticité : les fraises sont « du jardin » et la table sur

laquelle sont disposés les plats est celle de la cuisine. Les enfants ne boivent pas du coca, mais de la limonade, que l'on imagine nécessairement artisanale. Le texte construit ici un véritable stéréotype de l'authenticité et de la simplicité. Cependant, dans cette tentation de décrire le plus simple, les clichés abondent et la tarte aux abricots, miraculeusement disposée sur la table, est là comme pour faire joli et rendre la photo plus belle. Le stéréotype est celui d'une famille bourgeoise qui, pour « se retrouver », goûte quelques jours aux douceurs de la nature.

En somme, Cécile Beauvoir réalise ce que Roland Barthes appelle un « roman de femmes » et plus spécifiquement un « roman pour jeunes filles » pour lequel

[le] public est très exactement celui des magazines féminins : magazines et romans répondent au même besoin mythique que l'on pourrait définir par le mot de Thibaudet : le roman, c'est là où il y a de l'amour.¹³

Le titre retenu par Cécile Beauvoir *Envie d'amour* illustre d'ailleurs clairement ce choix du thème amoureux.

Ce premier texte, sans doute, ne révèle aucune originalité dans la pratique stylistique de son auteur et c'est pourquoi, sans doute, Irène Lindon a dû renoncer à publier Cécile Beauvoir. La publication d'*Envie d'amour*, un an après la mort de Jérôme Lindon, pouvait laisser augurer du pire quant à l'avenir des Éditions de Minuit, tant la fameuse couverture blanche à liseré bleu masquait mal la pauvreté d'un texte qui aspirait à la simplicité. Rétrospectivement, nous pouvons affirmer que cette publication ne répond pas aux principes d'une esthétique propre à Minuit. Cesser de publier Cécile Beauvoir revient, pour Irène Lindon, à appliquer une ligne éditoriale exigeante semblable à celle de son père.

Cécile Beauvoir a fait ensuite paraître trois livres chez Arléa : *Louise Lullin*, roman (2003), *Le Chemisier*, nouvelles (2004), *Avec toi*, récit (2005). Ses deux derniers livres *Pieds nus dans le jardin* et *Ce vieil air de blues* sont parus en 2007 et 2011 aux éditions Le Temps qu'il fait. Ce passage d'un éditeur de renom à des éditeurs moins prestigieux montre probablement que l'exigence Minuit, sur laquelle je reviendrai, n'a pas été ici respectée. Pourtant, sur la page « Cécile Beauvoir » de Wikipedia¹⁴, se trouve une citation (source inconnue) de l'auteur qui déclare :

Après des années passées à enseigner l'anglais, j'ai choisi l'écrit comme chemin de vie. Et de vérité. Pour ce qui est de mon travail, très

¹³ Roland Barthes, « Petite sociologie du roman contemporain » [1955], dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 557.

¹⁴ http://fr.wikipedia.org/wiki/C%C3%A9cile_Beauvoir (site consulté le 24 février 2012)

introspectif, je recherche la simplicité (en écho au « simplify, simplify, simplify ! » de Thoreau), la clarté, la limpidité ; en un mot, le dépouillement de l'âme et du style... Mes changements d'éditeur correspondent à cette quête de liberté et de qualité.

C'est par cette revendication de simplicité que Cécile Beauvoir explique ses changements d'éditeur. Cependant, la qualité et le dépouillement du style se trouvent le plus souvent attribués aux Éditions de Minuit et l'argumentation de l'écrivain est peu crédible. S'inscrivant contre la *doxa*, Cécile Beauvoir relie l'idée du style comme ornementation aux Éditions de Minuit et le style comme dépouillement aux autres éditeurs. Or, les Éditions de Minuit sont habituellement associées à l'idée d'un style non pas ornemental mais fondamental. En somme, les propos de Cécile Beauvoir cherchent à masquer ce qui semble être l'hypothèse la plus probable selon laquelle l'éditrice aurait refusé son deuxième manuscrit.

J'ai montré les clichés qui construisent les nouvelles de Cécile Beauvoir comme de la « littérature pour jeune fille ». Ces textes courts évoquent finalement ce que Pierre Jourde nomme l'écriture écrite et qu'il définit comme la manifestation de

pas grand-chose décrit par le *Moins que rien*¹⁵ [dans lequel] gît le petit trésor d'une vérité dont il semble qu'on ne peut vraiment la tenir avec certitude qu'à raison de son caractère réduit. Les vérités trop grandes ne sont à personne en particulier. Cette petite vérité à la fois très particulière et collective constitue le sens de ce que l'on pourrait appeler l'*objet authentique*.

Qu'est-ce qu'un *objet authentique* ? Comment peut-on en bricoler ? L'*objet authentique* se caractérise par sa banalité.¹⁶

Compte-tenu du peu d'intérêt que recèlent les nouvelles de Cécile Beauvoir, j'ai décidé d'écarter le recueil *Envie d'amour* de mon corpus.

¹⁵ Bertrand Visage avait utilisé cette expression pour désigner quelques écrivains contemporains dans la *Nouvelle Revue française* de janvier 1998.

¹⁶ Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac* [2002], Paris, Pocket, 2003, p. 240.

IV. Annexe 4 : méthode de constitution de la revue de presse. Descriptif du protocole de recherche des sources.

1) La consultation des archives électroniques

Au départ de ce travail, ma volonté a été de constituer la revue de presse exhaustive de chaque roman publié par chaque auteur Minuit qui m'intéresse entre 1998 et 2009. Or, très vite, l'intention initiale de l'exhaustivité a dû être abandonnée.

L'usage d'Internet, il est vrai, facilite le travail de collecte des articles de presse, et j'ai ainsi pu croire la revue de presse des livres de Chevillard achevée lorsque j'ai découvert le précieux site d'Even Doualin (URL : <http://www.eric-chevillard.net>), où il propose, à la rubrique « critiques », un inventaire très riche, malgré tout non exhaustif, des critiques littéraires relatives à cet auteur. Mais, outre les références aux critiques des grands quotidiens et des magazines culturels influents, il multiplie les sources. Ainsi, au sujet de *Démolir Nisard*, il donne les références d'un article intitulé « La peau du cuistre », écrit par Sophie Bourquin et paru dans *L'Impartial* du 09/10/06 ou d'« Un monde sans Nisard », signé de Corina Ciocârlie, paru dans *Tageblatt* d'octobre 2006. Il va jusqu'à recenser un article de Stéphane Ferry, « Une œuvre de destruction massive » publié le 6 novembre 2006 sur <http://www.senioractu.com>. Lorsque l'internaute consulte cette revue de presse, il peut cliquer sur le nom de chaque journal – ou site – et un lien actif le renvoie directement au site du journal en question, dans lequel il doit retrouver l'article qui l'intéresse.

Dans le cadre de mon travail, il va de soi que je ne peux collecter, et encore moins analyser, toutes ces ressources référencées, bien que certaines d'entre elles, des articles de *Technikart* ou d'autres de Pierre Assouline publiés sur son blog *La République des Livres* (<http://passouline.blog.lemonde.fr>) nous auraient probablement renseignés sur le style de Chevillard. Mais, si je choisissais de me pencher sur « Demolition man » de Jean Perrier publié dans *Technikart* n° 105 de septembre 2006, je devrais ensuite, par souci de cohérence dans la constitution du corpus, rechercher dans ce magazine des articles concernant d'autres auteurs Minuit. En effet, si je ne considérais que les articles relatifs à Chevillard, je pourrais conclure trop hâtivement que celui-ci, plus que tout autre, serait un « auteur-Technikart », c'est-à-dire un auteur qui correspondrait à l'image que veut donner de lui-même ce mensuel très attentif aux avant-gardes.

Or, dans un souci de rigueur, j'ai maintenu à l'écart de mon corpus certains des articles référencés par Even Doualin, me confrontant alors à une nécessaire sélection parmi l'ensemble des sources disponibles, ou citées mais indisponibles, sur Internet.

À l'inverse, il arrive que les revues de presse accessibles en ligne soient incomplètes et le chercheur est confronté à une nouvelle difficulté, celle de restituer les pièces manquantes. Sur le site de *Télérama*, par exemple, certains articles ne sont pas référencés dans les archives mises en ligne. Il est ainsi impossible de lire ces articles ou même d'en trouver une trace. Il m'incombe donc, dans un second temps de ma recherche, de prospecter les archives papier de l'hebdomadaire. Pour la collecte des articles de *Télérama* en particulier, l'un des recours trouvés a été la consultation d'un moteur de recherches disponible pour les usagers de la bibliothèque municipale de Toulouse : *Pressens*.

Enfin, les recherches documentaires faites sur Internet et plus spécifiquement la recherche d'articles mis en ligne sur les sites des journaux ou magazines simplifient l'accès aux archives de presse. Cependant, vouloir multiplier les sources, c'est prendre le risque, me semble-t-il, de n'être pas systématique dans l'accès que nous pourrions en avoir. Pour me garder de ce type d'incohérence, j'ai choisi de limiter les sources et de systématiser autant que possible l'accès que je pouvais en avoir. La systématisation des recherches est fondée sur une démarche chronologique que je voudrais maintenant présenter.

Ayant renoncé à l'exhaustivité, j'ai néanmoins voulu constituer la revue de presse la plus complète possible. Pour ce faire, j'ai d'abord eu recours à deux moteurs de recherches : *Factiva* et *Généralis*, tous deux d'accès payant mais accessibles librement aux étudiants dans les bibliothèques universitaires de l'université du Mirail.

Factiva met en ligne des articles intégraux extraits de la presse internationale. En ce qui concerne la presse quotidienne française, j'ai eu accès aux articles des grands quotidiens français : *Le Monde* et *Le Figaro* (y compris bien sûr *Le Monde des Livres* et *Le Figaro Littéraire*). Seuls les articles parus après le 27 février 2004 dans *Libération* (et *Libération livres*) sont accessibles *via Factiva*.

Le contenu du quotidien suisse et francophone *Le Temps*, est également disponible sur *Factiva*. Compte tenu de l'intérêt des articles d'Isabelle Rüf, journaliste littéraire dans ce journal, j'ai choisi de retenir ses critiques.

En outre, les articles de deux hebdomadaires d'information influents, *Le Point*¹⁷ et *L'Express*¹⁸ ont été inclus à mon corpus. Il sera intéressant de remarquer à quels romans les critiques littéraires de ces magazines, plus politiques et économiques que littéraires, consacrent quelques lignes. Les articles du *Nouvel Observateur*, le plus souvent signés de Jérôme Garcin, sont disponibles sur *Factiva* lorsqu'ils ont été publiés entre le 5 août 2004 et le 14 juin 2007.

Afin d'obtenir le plus de résultats pertinents possibles, j'ai opté pour le protocole de recherche suivant : j'ai tout d'abord entré, en guise de mots clés, le nom et le prénom de chacun des auteurs qui m'intéresse. Par exemple, une recherche booléenne a été opérée avec les mots-clés « mauvignier and laurent ». Compte-tenu de la rareté du nom propre « Mauvignier », la recherche a abouti. Mais, il a bien fallu proposer en guise de critère de recherche le nom et le prénom de l'auteur pour ne pas accéder aux articles relatifs à Frédéric Mauvignier, dramaturge et metteur en scène. En revanche, lorsque je constituais la revue de presse d'Anne Godard, les résultats n'étaient pas pertinents avec les seuls mots-clés « godard and anne ». En effet, le moteur de recherche recensait alors tous les articles concernant Jean-Luc Godard ou l'affaire Yves Godard. La recherche a finalement été opérante avec les mots clés « godard and inconsolable », c'est-à-dire avec le nom de l'auteur et le titre de son roman. On comprend aisément qu'il n'aurait pas été judicieux de faire une recherche avec « mauvignier and hommes », noyau substantival du titre *Des Hommes*, compte tenu de la fréquence dans la langue des occurrences du nom « homme ». Ces quelques exemples suffisent à donner une idée de la méthode qui a été la mienne lors de l'utilisation de *Factiva*. A force de tâtonnements, les recherches ont été formulées de plus en plus judicieusement pour aboutir à des résultats de plus en plus satisfaisants.

La revue de presse a été constituée non seulement auteur par auteur mais aussi source par source. En effet, lorsque je sélectionnais les « principales publications générales et d'affaires » de langue française sans restriction de date, le nombre d'articles obtenus était moins important, pour chaque auteur, que lorsque je sélectionnais une à une chaque source. Pour chaque auteur, j'ai donc fait plusieurs recherches : la première pour sélectionner les articles du *Monde*, la deuxième pour sélectionner ceux du *Figaro*...etc.

¹⁷ Les articles du *Point* ont été mis en ligne sur *Factiva* à compter du 3 juin 2004. Dans mon corpus figurent donc les articles de ce magazine publiés entre 2004 et 2009. Les critiques du *Point* parues entre 1998 et 2004 n'ont pas été collectées.

¹⁸ Les articles de *L'Express* ont été mis en ligne à compter du 1^{er} août 2002 sur *Factiva*. Seuls les articles parus entre cette date et septembre 2009 figurent donc dans mon corpus.

Parmi les articles glanés par *Factiva*, j'ai éliminé de mon corpus les entrefilets annonçant des salons littéraires, des rencontres ou des colloques auxquels des auteurs Minuit participaient. J'ai également écarté du corpus les dépêches brèves de moins de deux cent mots mentionnant la remise d'un prix à un auteur.

Mais, compte-tenu de la volonté qui m'a animée de constituer les revues de presse les plus complètes possibles, je n'ai pas éliminé d'emblée tous les articles de longueur réduite. Je n'ai donc pas inscrit dans les critères de recherche un nombre de mots minimum ($wc > \text{nombre de mots}$). Il me semblait difficile d'associer *a priori* un nombre minimum de mots et l'intérêt d'un article. En effet, un article court mentionnant la parution d'un titre en poche, par exemple, notamment grâce à l'économie de sa langue, peut présenter parfois plus d'intérêt qu'une longue critique littéraire et c'est donc moi qui ait subjectivement fait le tri entre les articles courts qui feraient partie du corpus et ceux qui en seraient écartés. A l'inverse, aucune critiques littéraires longues n'ont été écartées du corpus.

Les critiques littéraires de plus d'une demie-page, lorsqu'elles ne sont pas disponibles sur *Factiva*, sont parfois référencées sur *Généralis*, le second moteur de recherches que j'ai utilisé. Celui-ci donne accès aux références (et non pas aux articles eux-mêmes) de cent quarante titres de la presse française tous publics, concernant tous les domaines, depuis 1993. *Généralis* recense, entre autre, de nombreux articles extraits de la presse spécialisée en littérature. J'ai ainsi pu relever les références d'articles du *Magazine Littéraire*, de *Lire*, de *Livres Hebdo* et de *La Quinzaine Littéraire*. Le magazine culturel *Les Inrockuptibles*, qui fait la part belle à la littérature, a également été passé au crible. Enfin, les références des articles du *Nouvel Observateur* manquantes sur *Factiva* ont été trouvées sur *Généralis*.

Afin d'accéder aux notices de références disponibles sur *Généralis*, j'ai opté pour des recherches par auteur. Les critères de recherche ont donc été successivement chacun des noms et prénoms des auteurs de mon corpus.

Le site du journal *L'Humanité* met en ligne, gratuitement, l'ensemble des articles publiés dans ses feuilles. J'ai ainsi pu accéder facilement aux archives et notamment à l'ensemble des chroniques littéraires de Jean-Claude Lebrun. Les noms et prénoms des auteurs qui m'intéressent ont à nouveau été les mots clés suffisants à la recherche.

En ce qui concerne *Libération*, j'ai mentionné plus haut le fait que *Factiva* dispose seulement des articles qui ont été publiés dans le journal à partir du 27 février 2004. J'ai donc

dû procéder à des recherches complémentaires pour trouver les articles publiés entre 1998 et 2004. Certains d'entre eux ont été très facilement découverts sur le site des Éditions de Minuit. Pour les romans parus chez cet éditeur entre 1998 et 2004, et pour lesquels aucun article extrait de *Libération* n'était mis en ligne sur le site, j'ai procédé à des recherches sur le moteur de recherches *Pressens*. La consultation du moteur de recherche disponible dans les bibliothèques municipales de Toulouse m'a permis de collecter, outre les articles de *Libération* manquants sur *Factiva*, ceux de *Télérama* et de *Lire*.

2) La consultation des archives papiers

Une fois en possession des références des articles mentionnés sur *Généralis*, j'ai dû retrouver ces derniers dans les archives papier de chaque magazine. Or, les recherches dans les archives papier ont présenté de nouvelles difficultés. Je me suis en effet confrontée à des numéros manquants dans les collections de la bibliothèque universitaire du Mirail, lieu où j'ai fait néanmoins l'essentiel du travail de collecte des ressources. Le numéro du *Magazine Littéraire* de septembre 2009 n'a par exemple jamais été reçu alors qu'il contient un article sur *Des Hommes* de Laurent Mauvignier¹⁹.

Constatant l'absence de certains magazines que je voulais consulter, j'ai réagi en deux temps : j'ai tout d'abord consulté le site des Éditions de Minuit où de nombreux articles des *Inrockuptibles* ou du *Nouvel Observateur* sont mis en ligne, intégralement. Dans un deuxième temps, lorsque les articles mentionnés sur *Généralis* étaient indisponibles sur le site des éditions, j'ai consulté le moteur de recherche *Pressens* qui met en ligne l'intégralité des articles. L'effort qui consistait à ne pas s'en tenir aux articles référencés sur *Généralis* et mis en ligne sur le site des Éditions était absolument nécessaire : en effet, ces articles non cités sur le site des éditions contiennent le plus souvent des réserves quant au roman dont il est fait la critique.

Je m'explique : *Généralis* signale un article sur *Des Hommes*, de Laurent Mauvignier dans *Lire* de septembre 2009²⁰. Sur le site des Éditions de Minuit, pas trace de l'article en question. De surcroît, les services de Minuit, pour la parution de ce roman « goncourable », ont développé une campagne publicitaire importante : la revue de presse a été imprimée sous forme d'un livret et diffusée dans les librairies. Dans ce livret, l'article de *Lire* n'apparaissait

¹⁹ Minh Tran Huy, « Chœur brisé par la guerre d'Algérie », *Le Magazine littéraire*, n° 489, septembre 2009, p. 24-25..

²⁰ Alexandre Fillon, « À l'épreuve du temps », *Lire*, n° 378, 01/09/09, p. 34-35.

toujours pas. J'ai donc été lire cet article à la bibliothèque municipale et j'ai compris immédiatement la nécessité qu'il y avait à faire cette recherche : le journaliste en effet suggère que *Des Hommes* pourrait contenir quelques lourdeurs d'écriture et que Laurent Mauvignier y caricature lui-même son propre style. Ainsi a-t-il été indispensable de ne pas s'en tenir aux articles de presse reproduits intégralement ou partiellement sur le site des Éditions de Minuit.

Cependant, les articles sélectionnés pour figurer sur le site, signalés dans la bibliographie des articles de presse par un (M), seront intéressants à étudier quant à l'image que la maison, à travers eux, voudrait donner d'elle-même. Choisir certains articles, au détriment d'autres, préférer les articles extraits de certains magazines ou journaux en particulier, relève d'une stratégie de la maison d'édition ; elle utilise en effet le discours médiatique pour fabriquer sa « marque ».

Les recherches dans les supports papier se sont poursuivies pour glaner les articles du *Matricule des anges*, revue littéraire qui ne fait pas partie des titres recensés dans *Généralis*. Bien sûr, feuilleter l'ensemble d'une collection afin d'en extraire quelques articles n'est réalisable que si cette collection compte un nombre restreint de numéros. C'est le cas pour ce magazine. Précisons que depuis 1998, la rédaction du *Matricule des anges* rend accessible à ses abonnés les « dossiers auteur » qui font la une de chacun de ses numéros (des dossiers sur Éric Chevillard²¹, Laurent Mauvignier²² et Tanguy Viel²³ sont disponibles sur le site : <http://www.lmda.net>).

Finalement, il faut retenir de cette description du protocole de recherche des articles de presse que l'exhaustivité demeure un idéal jamais atteint. Compte tenu de la multiplicité des ressources accessibles par Internet et de la transition actuellement en cours entre supports papiers et supports numériques, il est très difficile d'adopter une démarche de collectage des ressources qui serait parfaitement systématique. Néanmoins, le corpus constitué semble tout à fait suffisant pour percevoir l'image qui est donnée dans la presse des écrivains Minuit, en particulier, et de la maison d'édition, en général.

²¹ Dossier « Éric Chevillard : maître d'armes », *Le Matricule des anges*, n° 61, mars 2005.

²² Dossier « Laurent Mauvignier : l'écriture à hauteur d'homme », *Le Matricule des anges* n° 77, octobre 2006.

²³ Dossier « Le roman familial de Tanguy Viel », *Le Matricule des anges*, n° 99, janvier 2009.

V. Annexe 5 : « La représentation du style de Sylvie Germain dans la critique littéraire ou le style inaperçu »²⁴

Bien avant que les universitaires n'analysent des textes aussi récents que *Magnus* (2005), *L'Inaperçu* (2008) et *Hors Champ* (2009)²⁵, les derniers romans de Sylvie Germain, les critiques littéraires, lisibles au moment même où les romans arrivent sur les tables des libraires, construisent un premier discours d'analyse paratextuelle. Or, les journalistes n'évoquent que très rarement le style de ces trois romans et leur auteur est moins présenté comme une styliste que comme une fabuliste qui écrirait « à la suture du conte²⁶ et de l'Histoire, du sacré et du profane, [et] invente[rait] des récits²⁷ en même temps noirs et lumineux qui abordent les questions de l'identité, de la spiritualité et du sens, autrement dit d'une possibilité de l'humain, durant le terrible 20^{ème} siècle²⁸. » D'une critique à l'autre se répètent les « thèmes qui hantent [les romans de Sylvie Germain] depuis *Le Livre des nuits*²⁹ : la guerre, l'absolu du mal, le mystère de l'amour, ses allégresses et ses abîmes, le pouvoir des rêves et leur capacité à approcher au plus près de la vérité.³⁰ » Des romans de Sylvie Germain, seuls les thématiques narratives sont retenues, au détriment du style.

À cet égard, il est significatif qu'au sein de la revue de presse de *Magnus*, *L'Inaperçu* et *Hors Champ*³¹, le mot « style » ne soit présent que trois fois. Ces trois occurrences retiendront ici

²⁴ Cet article a été publié dans Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), *La langue de Sylvie Germain*, « en mouvement d'écriture », Dijon, Éditions Universitaires de Bourgogne, 2011, p. 195-212.

²⁵ Sylvie Germain, *Magnus*, *L'Inaperçu*, et *Hors Champ*, Paris, Albin Michel, 2005, 2008 et 2009.

²⁶ C'est moi qui souligne.

²⁷ C'est moi qui souligne.

²⁸ Jean-Claude Lebrun, « Un conte noir », in *L'Humanité* du 22 décembre 2005.

²⁹ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, Paris, Gallimard, 1985.

³⁰ Aliette Armel, sans titre, *Le Magazine Littéraire* n°445, septembre 2005.

³¹ La constitution de la revue de presse (qui ne prétend pas à l'exhaustivité) a été réalisée grâce à deux moteurs de recherche numériques complémentaires : le premier, Factiva, met en ligne un très grand nombre d'articles de presse accessibles par un ou plusieurs mot(s) clé(s). Ici, le mot clé « Sylvie Germain » a été utilisé. Afin d'affiner les recherches, les articles ont été glanés source après source (*Le Monde*, *Le Figaro*, *Libération*, *Le Nouvel Observateur*, *Le Point* et *L'Express*).

Le second moteur de recherche, Généralis, recense des références, non exhaustives, d'articles extraits, en ce qui nous concerne, de *Lire*, *Le Magazine littéraire*, *Livres Hebdo*, la *Quinzaine littéraire* et *Les Inrockuptibles*. Précisons que seuls les articles de plus d'une demie page sont recensés dans Généralis.

Les recherches dans *Le Matricule des Anges* ont été effectuées manuellement, dans les archives papiers.

Les archives de *L'Humanité* sont mises en lignes gratuitement sur le site du journal.

Le corpus ainsi constitué compte huit articles concernant *Magnus*, cinq au sujet de *L'Inaperçu* et deux relatifs à *Hors champ* :

Au sujet de *Magnus* :

Patrick Kéchichian « Accouché par la guerre », *Le Monde des Livres*, 23 septembre 2005, page 3

Angelo Rinaldi « Feuilletons à feuilleter », *Le Figaro*, 29 septembre 2005, page 11.

mon attention et je ne m'arrêterai pas, faute de place, sur les deux occurrences du mot « manière »³², qui, selon Éric Bordas, est pourtant un « grand rival³³ » de « style ». Si le mot « style » n'est pas, ou peu, utilisé par les critiques littéraires, est-ce à dire que celui-ci en tant que référent désigné par le signifiant « style », a déserté l'œuvre de Sylvie Germain ? Probablement pas, puisque l'ensemble des critiques littéraires affirme sans cesse que Sylvie Germain est « l'un de nos meilleurs écrivains³⁴ », l'un de ces « écrivains que l'on admire³⁵ » et que « le critère du style » (...) « reste premier dans la réception critique d'une œuvre³⁶ ». Si Sylvie Germain est une écrivain si appréciée, c'est qu'elle doit avoir du style. Pourquoi alors la presse rend-elle si peu compte de ce style et quelle est la représentation du style de Sylvie Germain au sein de la critique littéraire ?

Si le style est souvent maintenu hors du champ des critiques, il est mentionné comme une preuve *de facto* de la qualité des romans germaniens, lesquels s'écrivent non pas dans une absence de style mais dans un style qui demeure inaperçu.

1) Un style hors champ

Laurence Haloche, « Mon nom est personne », *Le Figaro Magazine*, 22 octobre 2005, p 110.

Jean-Claude Lebrun, 2005, opus cit.

Thierry Gandillot, « L'enfant des ruines », *L'Express* n°2837, 17 novembre 2005, p 103.

Valérie Marin La Meslée, « Un passé allemand », *Le Point* n° 1722, 15 septembre 2005, p 97. L'article est reproduit plus bas.

Daniel Garcia, « Sylvie Germain, une fée en son royaume », *Lire*, septembre 2005.

Aliette Armel, opus cit.

Au sujet de *L'Inaperçu* :

Christine Rousseau, « Le Père Noël et le patriarche », *Le Monde des Livres*, 14 novembre 2008, p 4.

Nathalie Six, « Le père Noël s'installe à la maison », *Le Figaro*, 25 septembre 2008.

Olivier Mony, « Sylvie Germain en campagne », *Le Figaro Magazine*, 25 octobre 2008, p.86.

Jean-Claude Lebrun, « Cette trame invisible », *L'Humanité*, 28 août 2008. L'article est reproduit plus bas.

Véronique Rossignol, « Sylvie Germain, la position du souffleur », *Livres Hebdo* n° 739, 20 juin 2008, pp 66-69

Au sujet de *Hors champ* :

Christine Rousseau, « Le Père Noël et le patriarche », *Le Monde des Livres*, 14 novembre 2008, p 4.

Nathalie Six, « Le père Noël s'installe à la maison », *Le Figaro*, 25 septembre 2008

Il faut remarquer que, dans ce corpus, l'ensemble des magazines culturels n'est pas représenté. Sylvie Germain n'est pas un écrivain soutenu par *Les Inrockuptibles*, par exemple, hebdomadaire qui ne manque jamais les parutions d'autres écrivains tels que Jean-Philippe Toussaint ou Marie Ndiaye.

³² « *Magnus* se présente aujourd'hui comme l'un des livres les plus représentatifs de son inspiration et de sa **manière**. » (Jean-Claude Lebrun, 2005, opus cit)

« À sa **manière** forte, images puissantes, mots ardents, Sylvie Germain creuse les liens familiaux... » (Véronique Rossignol, opus cit)

³³ Éric Bordas, « *Style* », *un mot et des discours*, Paris, Kimé, 2008, p 172.

³⁴ Valérie Marin La Meslée, opus cit.

³⁵ Olivier Mony, opus cit.

³⁶ *Le Monde*, 17 février 2006, cité par Eric Bordas, « *Style* », *un mot et des discours*, op. cit, p 53.

Revenons sur les trois occurrences du mot « style » dans notre corpus : il est fait mention « *des styles* » (1) de *Magnus* dans un article du *Point*. Jean-Claude Lebrun, chroniqueur littéraire dans *L'Humanité*, déclare au sujet de *L'Inaperçu* que « l'architecture et le style ont atteint une éclatante maturité³⁷ » (2), tandis qu'Olivier Mony, relève « l'élévation du style et de la pensée³⁸ » (3) dans le même roman. Il n'est jamais question du style de *Hors Champ*. Ces trois occurrences du mot « style » sont à plusieurs égards symptomatiques de la manière dont les critiques littéraires font usage du terme dans leur discours.

Un style maintenu aux frontières des critiques

On notera, pour commencer, que les remarques relatives au style de l'auteur sont toujours placées soit dans le premier paragraphe de l'article (2, 3) soit dans le dernier (1), le cœur des articles étant occupé à raconter l'action qui se déroule dans chaque roman. Le deuxième paragraphe de l'article de Jean-Claude Lebrun débute ainsi par : « Cela commence à la veille de Noël 1967, le soir, sur la berge d'un fleuve ». De la même façon, dans l'article d'Olivier Mony qui contient trois paragraphes, le deuxième présente les différents personnages de *L'Inaperçu* : « Soit une famille, les Bérinx ... », et le journaliste d'énumérer chacun des membres de cette communauté. Quant à l'article de Valérie Marin La Meslée, le chapeau en est éloquent et résume à lui seul l'orientation narrative de l'article : « Sylvie Germain est de retour avec un roman, *Magnus*, très maîtrisé. *Sujet*³⁹ : comment exister malgré une mémoire familiale terrible. (*sic*) »

Les trois occurrences du mot « style » sont donc en lisière des articles, presque en marge de ceux-ci et ne constituent en aucun cas le « cœur du sujet ».

La répétition de la distinction Fond/Forme

Les journalistes « écrivains », « hommes « transitifs » qui ramènent « le langage à la nature d'un instrument de communication⁴⁰ », ne rapportent que le contenu narratif des romans, sur lequel, comparativement au style, il est probablement plus aisé de communiquer, c'est-à-dire

³⁷ Jean-Claude Lebrun, 2008, *op. cit.*

³⁸ Olivier Mony, *opus cit.*

³⁹ C'est moi qui souligne.

⁴⁰ Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, réédition en Point Seuil, p. 156.

étymologiquement de « partager ». Mais, par l'attention quasi exclusive qu'ils portent à l'histoire, ils réitèrent implicitement la traditionnelle, et schématique, opposition Fond/Forme. Dans un article du *Monde des Livres* intitulé « Un homme s'efface⁴¹ », Christine Rousseau rapporte l'histoire de la « néant-morphose » d'Aurélien dans *Hors Champ*. Cette mise en abyme du récit dans l'article n'est complétée d'aucune remarque relative au style. L'article s'en tient ainsi à rapporter, dans un discours de seconde main, ce que la rhétorique classique nommait le *Fond*.

De la même manière, dans *Le Point*, Valérie Marin La Meslée⁴² rapporte de manière détaillée les faits de ce « roman d'une quête d'identité⁴³ » qu'est *Magnus*. Pour la *Forme*, en revanche, seule la composition de *Magnus*, « avec ces fragments évoquant des bribes », est remarquée. Le substantif « style » apparaît pourtant, étrangement au pluriel, au terme de la critique :

D'où vient ce sentiment d'avoir lu dix romans en un seul, et qui est court ? De la richesse du canevas romanesque, de la diversité des genres, visibles à l'œil nu, et *des styles* (ici et là, disons-le, un propos se fait trop insistant⁴⁴), de sa forme de palimpseste⁴⁵.

« Styles » apparaît au milieu d'une éclectique liste et le signifiant semble employé ici uniquement parce qu'il est « un mot éminemment aimé du populaire, d'usage commode et passe-partout⁴⁶ ». Il a perdu tout contenu sémantique précis et se confond avec la mention des « genres » qui le précède.

Que sont ici la « diversité des genres et des styles » ? Au sens aristotélicien du terme, *Magnus* n'appartient qu'à un seul « genre », le romanesque, bien que les fragments se constituent de différents types de textes. En effet, le poème de Paul Celan, *Todesfuge*⁴⁷, la lettre que Martin Luther King écrivit dans la prison de Birmingham le 16 avril 1963⁴⁸ ou des versets de la Bible⁴⁹, par exemple, sont intégrés dans le roman-collage qu'est *Magnus*. « Genre » n'est donc pas utilisé ici dans son acception rigoureuse d'étude littéraire. La preuve en est que « genres » et « styles » semblent dans leur proximité syntagmatique parfaitement

⁴¹ Christine Rousseau, *op. cit.*

⁴² Valérie Marin La Meslée, *op. cit.*

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Dans cette parenthèse, Valérie Marin La Meslée émet une réserve qui sera développée par Angelo Rinaldi dans *Le Figaro* du 29 septembre 2005. (*Op. cit.*). Dans son papier, Angelo Rinaldi dit « à bas bruit comment il semble que, cette fois, [Sylvie Germain] se soit fourvoyée. » L'article possède une dimension polémique dans la mesure où, au sein de la revue de presse composée pour *Magnus*, il est le seul à défendre que ce roman serait décevant et qu'il ressemblerait parfois à un prêche notamment quand le personnage du père de Magnus, un SS, est désigné comme un « salaud », tandis que la doctrine nazie est qualifiée d'« idéologie délétère ». « Est-ce demander beaucoup que de réclamer un peu d'art ? » interroge, dans une question rhétorique, le critique acerbe.

⁴⁵ Valérie Marin La Meslée, *opus cit.* Je souligne.

⁴⁶ Eric Bordas, *op. cit.*, p 9.

⁴⁷ Voir pp 62-63 du roman dans l'édition de poche, Folio.

⁴⁸ *Ibid.*, p 129.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 93, p. 94.

interchangeables, et, dans cette interchangeabilité, ce sont les styles qui deviennent « visibles à l'œil nu ». Et c'est probablement parce qu'ils sont si limpides, si évidents même sans microscope que la journaliste ne prend pas la peine d'expliciter ce que sont ces « styles ».

La remarque entre parenthèses qui succède l'occurrence du mot « styles » atteste de son absence de référent. Quel pourrait être en effet le lien logique entre « les styles » de Sylvie Germain et le fait que son propos puisse être insistant ? Le mot « style » est-il synonyme de « propos » ? On le voit, la journaliste noie le nom « styles » dans un inventaire informe et disparate qui non seulement rend impossible l'observation et le commentaire stylistique, mais contredit le dépouillement de l'écriture en œuvre dans le roman : en effet, le foisonnement suggéré par le pluriel « des styles » dit une écriture baroque quand seule la composition romanesque en puzzle pourrait être ainsi qualifiée. Cette mention rapide « des styles » de *Magnus* contrevient donc à un discours raisonné sur ce que serait le style de ce roman.

L'erreur (...) – et c'est ici qu'il nous faut modifier notre vision du Fond et de la Forme – serait d'arrêter en quelque sorte prématurément la soustraction du style ; ce que cette soustraction (...) dénude, ce n'est pas un fond, un signifié, mais une autre forme, un autre signifiant, ou, si l'on préfère, un vocable plus neutre, un autre niveau, *qui n'est jamais le dernier* (car le texte s'articule toujours sur des codes qu'il n'épuise pas).

écrivait Roland Barthes dans « Le style et son image⁵⁰ ». Valérie Marin La Meslée fait lettre morte de cette mise en garde dans la critique qu'elle écrit pour *Le Point*, magazine généraliste qui a sûrement moins la vocation de décrire le style d'un auteur que celle de prescrire l'achat de livres, dans une critique qui respecte les canons d'une « langue-tendance ». Cependant, évoquer trop hâtivement « les styles » de Sylvie Germain et s'en tenir à la distinction Fond/Forme de *Magnus* reviennent à omettre des niveaux de sens et à proposer, *in fine*, une critique qui ne rend pas compte de l'écriture de Sylvie Germain.

Le style et le reste

En réalité, dans notre corpus, aucun critique ne cherche véritablement à répondre à la question : « Qu'est-ce qui fait le style de Sylvie Germain ? », autrement dit « comment sa langue se caractérise-t-elle ? » Chaque occurrence du mot « style », en effet, s'évertue à maintenir le flou de son contenu sémantique et les journalistes ne se confrontent pas à la question : « de quoi est-ce que je parle quand j'écris le mot « style » ? »

⁵⁰ Roland Barthes, « Le style et son image », in *Le bruissement de la langue, Essais critique IV*, Paris, Seuil, coll° Point essais, 1984, p 152.

L'une des stratégies discursives qui permettent de maintenir le flou référentiel du mot « style » consiste à le situer au cœur d'une énumération. Valérie Marin La Meslée évoque « les styles » de Sylvie Germain au sein d'une liste et Olivier Mony en fait de même dans l'article « Sylvie Germain en campagne », publié dans *Le Figaro Magazine*⁵¹ :

On ne devrait jamais rencontrer des écrivains que l'on admire. Sinon pour apprendre à les aimer. Sylvie Germain, par exemple. *Du Livre des Nuits* à *Magnus* en passant par *Jour de colère* ou *Tobie des marais*, une des œuvres les plus intimidantes de la littérature française contemporaine. Profusion baroque, belle élévation du *style*⁵² et de la pensée, ambition romanesque, le lecteur est dans ses petits chaussons.

Ici, la construction de l'énumération montre la position centrale du mot « style » :

1^{er} Nom + adjectif, adjectif + 2^{ème} nom, double expansion du nom où figure le nom « style »), 3^{ème} nom + adjectif

Cette position centrale du mot bloque son développement. L'énumération rompt la progression thématique par le phénomène de la juxtaposition d'éléments disparates ; aucun thème de la liste ne devient propos.

Le thème du style est d'autant plus paralysé et inapte à être développé qu'il constitue la première expansion du nom « élévation » et se trouve immédiatement suivi par un second complément du nom : « de la pensée ». Ainsi, mentionné dans une énumération, le « style » ne fait pas l'objet d'un développement rhématique et le trouble définitionnel peut-être par là maintenu. La liste est donc un recours qui s'offre aux journalistes pour introduire dans leur discours, sans les développer, des thèmes nouveaux – et fondamentaux – comme celui du style ou celui du genre.

En outre, l'énumération emphatique dans l'article de Mony : rythme ternaire, redondance du groupe nominal « profusion baroque », isotopie de l'ascension : « élévation », « ambition », unité sonore des termes « ambition », « élévation », « profusion » vise à impressionner. Par son assimilation avec un discours érudit, elle jette de la poudre aux yeux de ses lecteurs.

Finalement, le mot « style », dans l'idiolecte journalistique, est un terme vidé de tout référent sémantique, repoussé dans les marges et dont les rares mentions ne sauraient faire oublier la prédominance du narratif. Dès lors, quel est le bien-fondé de ce passage obligé par le mot « style » ? Pourquoi les journalistes littéraires usent-ils du mot « style » s'il s'agit de ne rien en dire ?

⁵¹ Olivier Mony, opus cit.

⁵² C'est moi qui souligne.

2) Le style comme argument d'autorité

Si l'énumération emphatique se présente comme un recours discursif à même d'épater le lecteur, il en va de même pour le mot « style », véritable miroir aux alouettes. Son simple emploi intimide le lecteur et le terme fonctionne *in fine* comme un argument d'autorité.

La nécessaire mention du style

Dans la chronique « Cette trame invisible » de Jean-Claude Lebrun, le mot « style » apparaît subrepticement, étouffé par un co-texte qui retrace le parcours de romancière de Sylvie Germain et esquisse son univers romanesque :

Depuis son premier roman, *Le Livre des nuits*, en 1984, Sylvie Germain s'emploie à scruter les « labyrinthes ombreux » des êtres et de leurs mémoire, alors qu'au-dessus d'eux se profilent sans discontinuer les immenses ombres portées de l'histoire. Dans son œuvre fictionnelle, elle n'a cessé de travailler cette matière complexe, à partir d'angles souvent inattendus. N'hésitant pas à convoquer l'imaginaire, parfois même le fantastique. Treize romans plus loin, cette inspiration a gardé sa vigueur originelle, tandis que l'architecture et le style ont atteint une éclatante maturité. *L'Inaperçu* se présente à coup sûr comme l'un des tout meilleurs livres de Sylvie Germain et comme l'un des textes majeurs de cette rentrée⁵³.

Ce passage est exemplaire de l'embarras des critiques à parler de style.

En effet, le mot « style » apparaît dans une subordonnée circonstancielle et pourrait donc être supprimé en même temps qu'un pan non essentiel de la phrase. Introduite par la conjonction « tandis que », cette circonstancielle exprime une simultanéité mais surtout apporte une nuance d'opposition entre « originelle » et « maturité ». Il semble ainsi que ce soit l'usage de l'adjectif « originelle » qui ait généré cette remarque sur le style. En outre, le mot « style » est associé par la conjonction de coordination « et » au terme « architecture ». « Style », placé en deuxième position, semble à la traîne ou du moins incapable de fonctionner de manière autonome⁵⁴. Et comment expliquer cette association de deux éléments disparates, l'architecture et le style ? Enfin, si la référence à la maturité de l'architecture désigne probablement la construction éclatée en notules, fragments, séquences, etc, de *Magnus*, on ne voit pas bien en quoi le style ici pourrait être « mature ». Aucune indication d'ailleurs ne précise ce que seraient les caractéristiques formelles et signifiantes d'un texte « mature ». Seul

⁵³ Jean-Claude Lebrun, 2008, opus cit. Je souligne.

⁵⁴ Dans notre corpus, le mot « style » est toujours associé à un autre nom auquel il est relié par la conjonction de coordination « et ». Cette convergence des trois occurrences montre bien l'incapacité du terme à fonctionner seul tant il est dépossédé de tout contenu référentiel.

le fait que *Magnus* soit le treizième roman de Sylvie Germain (ce qui est précisé dans le complément circonstanciel inaugural de la phrase qui nous intéresse : « Treize romans plus loin ») justifie l'emploi de l'adjectif « mature ». Par analogie avec le langage de la biologie, le style serait « parvenu au terme de son développement⁵⁵ ». Est-ce pour cette raison que les critiques ne parlent jamais du style de *Hors Champ* ? Si le style a atteint un niveau d'excellence dans *Magnus*, il n'a plus qu'à se décomposer progressivement dans les romans suivants...

Cette analyse de l'usage que fait Jean-Claude Lebrun du mot « style », toujours supprimable et facultatif dans l'économie de la phrase et du discours, montre les réticences du critique à évoquer le style. Mais pourquoi alors maintient-il sa mention ?

La mention du style : un argument d'autorité

Le commentaire affectif qui clôt le passage (« *L'Inaperçu* se présente à coup sûr comme l'un des tout meilleurs livres de Sylvie Germain et comme l'un des textes majeurs de cette rentrée. ») semble justifier cette mention – pourtant – elliptique du style. En effet, sans style, un livre pourrait-il prétendre être un texte « majeur » de la rentrée littéraire ? La modalité appréciative se construit sur une double comparaison (« se présente comme... et comme... »). La première est marquée par la proposition adverbiale intensive « à coup sûr » et le superlatif « l'un des tout meilleurs » - lui-même renforcé par l'adverbe intensif « tout », tandis que la seconde emploie l'adjectif superlatif « majeur ». La mention du style, bien que rapide, autorise la conclusion exagérément laudative du paragraphe. Le mot « style » fonctionne ici comme un argument d'autorité. Dire qu'une œuvre a du style équivaut à dire qu'elle est une œuvre de qualité. Vidé de tout référent sémantique précis – mais qu'importe – le mot « style » constitue un argument infaillible garantissant la valeur de l'œuvre littéraire.

L'argument d'autorité que constitue le style est parfois renforcé par son association à l'esprit. Dans une perspective rhétorique, Olivier Mony mêle ainsi le style et la pensée. Cicéron dans *L'Orateur*, décrivait les « trois genres de style », simple, tempéré et sublime, et précisait que « [D]ans le sublime, on voit des orateurs soutenir, par la majesté de l'expression, l'élévation de la pensée⁵⁶. » Le registre sublime se caractérise donc par l'association morale de l'expression à la pensée, du discours à la sagesse, le premier étant déterminé par la majesté, le

⁵⁵ Définition de « mature » dans *Le Petit Robert*.

⁵⁶ Cicéron, *L'Orateur*, Traduction française dans les œuvres complètes de Cicéron, collection des auteurs latins publiés sous la direction de M. Nisard, t1, Paris, Dubochet, 1840, extrait du paragraphe 6.

second par l'élévation. Le critique Olivier Mony, en employant ce terme cicéronien⁵⁷ : « l'élévation » et en associant « style » et « pensée », actualise ce qui est devenu un stéréotype de la perception du style. Cette association du style et « des pensées », pour reprendre la terminologie de Flaubert qui, dans une lettre à Louise Colet déclarait qu'« [i]l n'y a pas de belles pensées sans belles formes, et réciproquement⁵⁸ », se retrouve dans l'article de Patrick Kechichian sur *Magnus*: « Accouché par la guerre⁵⁹ ». Le critique propose une variation du cliché hérité de l'Antiquité :

Avec audace et intuition, avec une force spirituelle et lyrique⁶⁰ peu commune dans le roman contemporain, Sylvie Germain campe des personnages assez pleins et habités pour être crédibles, malgré la multiplicité et l'accumulation haletante des épisodes.

La « force spirituelle » a remplacé la pensée, tandis que la « force lyrique » évoque le style. Mais, le style, désigné comme la « force lyrique », échappe au sublime dans la mesure où le sujet lyrique n'est plus l'orateur antique mais l'homme romantique du 19^{ème} siècle. L'anachronisme décale et brouille le lieu commun du style sublime.

Mais, alors qu'ils revisitent le stéréotype d'un style sublime, les journalistes ne disent rien de précis du style de Sylvie Germain. En effet, évoquer une théorie rhétorique du style ne résout pas la question de ce qui fait la singularité stylistique de ses romans. Quelle « carnation » Sylvie Germain donne-t-elle aux mots elle qui voudrait « [l]es pourvoir d'un volume, d'une couleur, d'une saveur, d'une texture et d'une tessiture. Les doter d'une capacité de réverbération, au sens sonore et au sens lumineux.⁶¹ » ? Qu'apprend-on du travail de la romancière-styliste au fil de la lecture des critiques ?

3) L'absence de style ou le style inaperçu ?

J'ai montré, tout au long de cet article, que le « style » est le plus souvent absent des critiques littéraires (seulement trois occurrences sur un ensemble de quinze articles). Or, cette absence du mot « style », ou sa stricte mention hâtive comme argument d'autorité, n'est pas sans conséquence sur la perception des romans par les lecteurs de la presse. Si ces derniers constatent dans un premier temps que le style est le grand absent des articles de presse, ils

⁵⁷ Du moins, est-ce le terme choisi par les traducteurs de Cicéron.

⁵⁸ Flaubert, Gustave, *Oeuvres diverses, Correspondance*, in *Œuvres complètes*, volume 1, éditions Club de l'Honnête Homme, Paris, 1974, p.527.

⁵⁹ Patrick Kechichian, opus cit.

⁶⁰ C'est moi qui souligne.

⁶¹ Sylvie Germain, *Les Personnages*, Gallimard, coll° L'un et l'autre, 2004, p 28.

peuvent s'interroger ensuite sur sa présence dans les trois derniers romans de Sylvie Germain, d'autant que le silence quant au style, qui a été repéré dans les critiques, coïncide avec un changement d'éditeur⁶².

Les romans de Sylvie Germain, longtemps publiés chez Gallimard, le sont depuis cinq ans chez Albin Michel. Les titres *Magnus* (2005), *L'Inaperçu* (2008) et *Hors champ* (2009) avoisinent les romans de Virginie Despentes et ceux d'Amélie Nothomb dans le catalogue de ce nouvel éditeur. Le roman *Magnus* aurait-il été refusé par la prestigieuse maison Gallimard ? Valérie Marin La Meslée, dans sa critique laudative de *Magnus*⁶³, écarte l'hypothèse d'un roman raté et clame dans une formule superlative et hyperbolique que « l'un de nos meilleurs écrivains arrive chez son nouvel éditeur, Albin Michel, et d'un bon pas ». L'isolement syntaxique du complément circonstanciel de manière « et d'un bon pas », placé après la virgule et relayé en fin de phrase, ainsi que sa mise en valeur par la conjonction de coordination « et » contribuent à l'énonciation d'un jugement péremptoire.

Mais ailleurs, dans *Le Figaro*, Angelo Rinaldo fait l'hypothèse d'un changement d'éditeur qui se justifierait non seulement par des raisons pécuniaires mais aussi par un amoindrissement de la qualité des romans de Sylvie Germain :

La malheureuse, a-t-on d'abord gémi, elle ne méritait pas ça. Sur la quatrième de couverture, où se trouve résumé le contenu et présenté l'artiste, on venait de découvrir que Sylvie Germain est un des « écrivains majeurs de ce temps ». On ne conteste pas à l'éditeur le droit de verser des compliments plus vite encore que des à-valoir. Mais ce n'est pas respecter beaucoup l'auteur que de lui envoyer ainsi le pavé de l'ours en pleine figure. Mme Germain, bonne romancière d'atmosphères et de climats - extraordinaire, Prague, sous sa plume, naguère -, a dû éprouver une immense gêne à la lecture de l'éloge qui lui est asséné. Comme l'observait François Mauriac, chacun sait secrètement l'air qu'il déplace, et que ce soit peu de chose, le plus souvent, il ne l'ignore pas non plus... Mme Germain a donc droit à toutes les délicatesses que mérite une victime.

Quel est donc ce « peu de chose » que Sylvie Germain déplace dans *Magnus* et qui ne fait pas le poids face à l'« extraordinaire » de ses romans de « naguère⁶⁴ » ? Sylvie Germain a-t-elle

⁶² Si les occurrences du mot « style » n'étaient pas plus nombreuses dans les articles de presse concernant les textes antérieurs à *Magnus*, on lisait davantage de commentaires relatifs à la langue de l'écrivain. Par exemple, dans *Le Monde des Livres* du 8 mai 1998, Pierre Drachline écrivait au sujet de *Tobie des Marais* que « Sylvie Germain dit magnifiquement le désarroi des déracinés », (...) qu' elle « ne force jamais le trait, et son lyrisme toujours maîtrisé lui sert à transmettre l'indicible », tandis que Jean-Noël Pancrazi (*Le Monde des Livres*, 15 mars 1996) soulignait la « rigueur frémissante de sa phrase » dans *Eclats de sel*. Dans *Le Figaro* du 3 octobre 2002, Eve de Castro, usant d'images, décrivait la manière de Sylvie Germain qui « écrit avec du vent, des étoiles et du sang. » Dans ces exemples, non exhaustifs, on voit que Sylvie Germain est le sujet des verbes « écrire » ou « dire » et que c'est bien sa façon de travailler la langue qui cherche à être exprimée.

⁶³ Valérie Marin La Meslée, opus cit.

⁶⁴ Est-il nécessaire de souligner la tournure conservatrice de cet article ?

perdu son style en même temps qu'elle a changé d'éditeur ou quel est ce style qui, réduit à « peu de chose », passe inaperçu ?

Béatrice Lehalle lors des questions posées à Sylvie Germain, en guise de conclusion au colloque de Cerisy « L'Univers de Sylvie Germain⁶⁵ », remarquait :

(...) j'ai été frappée par la différence très contrastée entre le début de votre œuvre et l'actuelle, entre *Le Livre des Nuits* et *Magnus*, par le passage du cri énorme du *Livre des Nuits* au style de plus en plus épuré et sculpté de *Magnus*⁶⁶.

Sylvie Germain confirmait alors qu'elle était passée progressivement d'une « écriture plutôt foisonnante, déroulant de longues phrases » à « une écriture moins exubérante, plus condensée, plus dépouillée peut-être⁶⁷. »

En outre, Milène Moris-Stefkovic, dans un article intitulé « L'écriture de l'effacement dans les romans de Sylvie Germain⁶⁸ » note que « le style atteint le paroxysme de son dépouillement en 2002 dans *Couleurs de l'invisible* » et que « l'écriture s'épure » dans les derniers romans⁶⁹. Radicalisant le processus de dépouillement du style, *Magnus*, *L'Inaperçu* et *Hors champ* auraient été publiés chez un nouvel éditeur.

Mais, si ce phénomène d'un dépouillement de l'écriture est attesté simultanément par les remarques de lecteurs, le métadiscours de l'auteur, et le changement d'éditeur, les critiques littéraires n'en soufflent mot : pas une ligne en effet sur cette évolution du style de Sylvie Germain vers une écriture « dépouillée ». Seuls les mots acerbes et volontiers polémiques d'Angelo Rinaldo soulignent une modification intrinsèque aux textes. La non considération d'une modification de la texture des romans de Sylvie Germain s'explique en partie par l'absence du texte littéraire lui-même au sein de la critique – dite pourtant « littéraire ». Dans l'ensemble des articles de notre corpus, nous ne trouvons aucune citation longue d'un passage de roman qui déboucherait sur une analyse du style. Or, la première étape du protocole d'analyse stylistique consiste à choisir un passage du roman qui l'exemplifierait au mieux. Seuls quelques journalistes du magazine spécialisé *Le Matricule des Anges* ont l'habitude de recourir à la citation longue du roman critiqué. Pour autant, le mensuel n'a publié aucun article sur la production romanesque de Sylvie Germain après 2002. En effet, Benoît Broyard, qui écrivait jusque-là un article sur chaque nouveau texte de Sylvie Germain, se dit alors déçu

⁶⁵ *L'univers de Sylvie Germain*, actes du colloque de Cerisy (22-29 août 2007), publiés sous la direction d'Alain Goulet avec la participation de Sylvie Germain, Presses universitaires de Caen, 2008.

⁶⁶ Idem, p 319.

⁶⁷ Idem, p 320.

⁶⁸ Idem, p 167.

⁶⁹ En 2007, lorsqu'elle écrit cet article, les derniers romans de Sylvie Germain sont *La Chanson des mal-aimants* et *Magnus*.

par une « tiédeur inhabituelle » dans *La Chanson des mal-aimants*⁷⁰, qui « dès le début (...) laisse craindre que la force d'évocation habitant nombre de[s] livres [de Sylvie Germain] sera absente⁷¹ ».

Ainsi, en 1998, à l'occasion de la parution de *Tobie des marais*⁷², Benoît Broyart, écrit un article intitulé « En terre humaine » dans lequel il cite des extraits du roman, très clairement signalés par des guillemets et des caractères en italique :

Le lecteur arrive brutalement dans le dernier roman de Sylvie Germain. Il pénètre au cœur, sans y être invité. Car quelques pages suffisent à l'écrivain pour nouer un drame hors du commun, susceptible de bouleverser dès l'entrée. Immédiatement on se prend de sympathie pour des personnages qui se débattent dans une réalité noire comme la suie.

Sous l'orage, un petit garçon file sur son tricycle. Il « *va au diable* », chassé par un père fou de douleur. Deux automobilistes l'aperçoivent et décodent progressivement cette apparition. Le ciel menace au-dessus : « *La muraille tonna, comme un gong de désastre. Alors le schiste vira au violet-noir, puis il se lacéra. Une pluie torrentielle assaillit la terre. La visibilité tomba à zéro.* » Plus loin dans le marais, Théodore, le père de Tobie, chercha désespérément la tête de sa femme Anna : « *Le père pendant ce temps courait à travers champs, arpentait les chemins et fouillait les fossés, les buissons. Il ne prenait garde ni aux ronces ni aux fils barbelés qui déchiraient sa veste et lui griffaient les mains*⁷³.

Par le biais de la citation, le critique nous fait « pénétrer au cœur » du roman et ne substitue pas son propre récit paraphrastique au récit initial. En outre, il dégage une signification de l'image de la décapitation qu'il relève dans ce passage et dans d'autres romans de Sylvie Germain, adoptant ainsi partiellement une démarche stylistique :

Les personnages de *Tobie des Marais* sont tous en marche. Il n'est pas surprenant alors de les voir renoncer à la raison. Ils perdent la tête, confrontés à des situations extrêmes. L'image de la décapitation revient sans cesse chez Sylvie Germain.

Le parti pris de citer des passages du texte romanesque pour ensuite les commenter – même brièvement – est une pratique très atypique : aucune critique de notre corpus ne prend appui sur des passages de romans pour montrer comment la langue de l'auteur et son univers s'installent et, simultanément, éviter de paraphraser le récit. Il est vrai que parfois, dans les critiques de *L'Inaperçu* par exemple, nous lisons la description d'un personnage extraite directement du roman : « Puis il y a Pierre, avec ses « *yeux d'une couleur étrange gris*

⁷⁰ Sylvie Germain, *La Chanson des mal-aimants*, Paris, Gallimard, 2002.

⁷¹ *Le Matricule des Anges* n°40, septembre-octobre 2002, page 38. Précisons que, de la même façon, *La Quinzaine Littéraire* n'a plus parlé de Sylvie Germain depuis la parution de *La Chanson des mal-aimants*.

⁷² Sylvie Germain, *Tobie des marais*, Paris, Gallimard, 1998.

⁷³ Benoît Broyart, « En terre humaine », in *Le Matricule des Anges* n°24, septembre-octobre 1998, p 36.

argenté, comme ensoleillés de lune⁷⁴ », mais de si brèves citations ne permettent pas de se représenter le style de Sylvie Germain.

Il est également fréquent de lire des segments cités pour leur possible interprétation métadiscursive :

Tel Rothko sous le signe duquel est placé ce roman [*L'Inaperçu*], Sylvie Germain observe, scrute, explore pour nous conduire « dans l'inaperçu de drames ou le visible et l'invisible, la lumière et la nuit se frôlent, en s'éraflant ou se caressant, où les couleurs se meuvent à fleur d'immobilité (...) où une aventure silencieuse se joue dans l'inconnu d'un espace en expansion.⁷⁵

Écrire, peut-on lire dans *Magnus*, c'est descendre dans la fosse du souffleur pour apprendre à écouter la langue respirer là où elle se tait, entre les mots, autour des mots, parfois au cœur des mots. » Dans cette position d'extrême concentration, la romancière laisse advenir des histoires souvent violentes au lyrisme charnel qui sondent les noirceurs de l'âme humaine, la mémoire douloureuse, mais traque surtout la lumière qui éclaire les destins les plus tragiques.⁷⁶

Mais, décontextualisés des romans, de tels fragments demeurent hermétiques et opacifient le sens de la phrase ou du passage dans lesquels ils sont insérés.

La citation qu'introduit Christine Rousseau est placée en conclusion de son article. Mais loin de donner une image juste du roman, elle laisse entendre qu'il se caractérise par une écriture poétique (jeu des antithèses : « le visible et l'invisible », « la lumière et la nuit », métaphore : « fleur d'immobilité » et oxymore : « se meuvent à fleur d'immobilité »...) tissée d'images abstraites (« l'inconnu d'un espace en expansion »), quand, au contraire, le roman se déploie dans une « écriture de l'effacement⁷⁷ » définie par « l'effacement du texte, qui mime sa propre disparition dans un mouvement de dés-écriture, engageant l'auteur et le lecteur dans une esthétique et une éthique du silence⁷⁸. » Ainsi, citer ce passage qui, selon la critique, pourrait être métadiscursif et expliciterait donc la démarche de la romancière, brouille une juste perception du roman et privilégie une rhétorique journalistique tape-à-l'œil quand la citation de l'incipit de *L'Inaperçu* aurait permis de donner une image plus juste du style – ou du non-style – à l'œuvre dans le roman :

Une femme marche à pas rapide le long des berges du fleuve. Elle avance légèrement courbée pour se protéger du vent qui souffle dru en

⁷⁴ Véronique Rossignol, « Maison de famille », opus cit.

⁷⁵ Christine Rousseau, « Le Père Noël et le patriarche », opus cit. Le passage cité se trouve pp 229-230 de *L'Inaperçu*.

⁷⁶ Véronique Rossignol, « Sylvie Germain, la position du souffleur », opus cit.

⁷⁷ Milène Moris-Stefkovic, « L'écriture de l'effacement dans les romans de Sylvie Germain », in *L'univers de Sylvie Germain*, actes du colloque de Cerisy (22-29 août 2007), publiés sous la direction d'Alain Goulet avec la participation de Sylvie Germain, Presses universitaires de Caen, 2008.

⁷⁸ Idem, p 168.

ce soir de décembre. Elle est vêtue d'un manteau d'astrakan noir dont le col relevé forme une large corolle autour de sa tête penchée en avant qu'enserme un foulard gris à motifs mauves ; des fleurs indéfinies, comme restent imprécis le visage de la femme, et très flou ce qu'elle porte contre sa poitrine, au creux de la corolle. Le manteau, court et évasé, évoque, lui, une grosse cloche, et les jambes, gainées de nylon noir, deux battants agités d'un mouvement vif et régulier qui cependant ne produit aucun son⁷⁹.

Dans ce passage en effet, l'écriture cherche à dire le concret et à exprimer la sensation. Le tactile est signifié par la matière du manteau, « l'astrakan » et celle des collants, le « nylon » ainsi que par le « vent qui souffle dru ». Les couleurs des vêtements sont détaillées dans la volonté d'en donner une image visible : manteau « noir », « foulard gris à motifs mauves », « nylon noir ». Mais, alors que le personnage, par ses détails, devient concret, visible, un mouvement inverse vient le brouiller ; le préfixe privatif « in- » signale ce qui demeure invisible : les fleurs du foulard sont « indéfinies » et le visage est « imprécis ». De plus, la charge du personnage est « flou[e] ». Le visible et le tactile cèdent donc leur place à l'isotopie de l'invisible. La bande son elle-même devient inaudible puisque le personnage évolue dans un silence feutré.

Ainsi lit-on dans les premières lignes de *L'Inaperçu*, l'oscillation entre le « visible et l'invisible », l'importance attribuée par Sylvie Germain aux couleurs, « [c]es couleurs [qui] se meuvent à fleur d'immobilité », et cette amorce d'une « aventure silencieuse » qui était à juste titre – mais obscurément – annoncée par Christine Rousseau, citant Sylvie Germain.

L'analyse stylistique de cet incipit montre la mécanique de l'effacement à l'œuvre dans les romans de Sylvie Germain depuis *Magnus*. Le personnage en effet se réduit dans sa première apparition à une silhouette. Cette silhouette semble menacée par l'obscurité de la nuit de décembre à laquelle se fondent les couleurs sombres des vêtements. Enfin, le personnage évoque une cloche tout en demeurant silencieuse : n'est-ce pas là une préfiguration de l'anéantissement ? Car, que deviendrait une cloche si elle était silencieuse ? Et si le personnage était une cloche, au sens métaphorique du terme, c'est-à-dire un personnage à l'esprit empli d'air, un personnage sans substance ou un personnage de « peu de chose » comme Aurélien progressivement le devient dans *Hors Champ* ?

Conclusion

Alors qu'il est fréquent dans de nombreux autres discours (scolaires, universitaires, politiques, publicitaires...⁸⁰), le mot « style » est paradoxalement peu utilisé dans l'idiolecte des critiques

⁷⁹ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, opus cit, p 11.

⁸⁰ Voir l'ouvrage d'Eric Bordas, opus cit

littéraires. Dans le discours spécialisé (en ce sens qu'il a un rapport direct avec la littérature), l'absence du « style » est criante et s'explique non seulement par la crainte que suscite son flou référentiel, mais aussi par le fait que les journalistes ne sont pas coutumiers de l'analyse stylistique – faute de formation peut-être, sûrement aussi compte tenu du modèle discursif toujours respecté et très canonique que constitue une critique littéraire, enfin par peur, sans doute, de devenir illisibles par excès de technicité. Or, comment pourraient-ils décrire le style de Sylvie Germain dans l'absolu, sans s'en référer précisément à ses textes ? Se représenter le style de cet auteur, et styliste, par le biais des critiques demeure une opération vaine car celles-ci ne s'apparentent en rien à un discours sur le style. Au contraire, elles s'appliquent à faire disparaître le style dans un hors champ discursif.

Article de Valérie Marin La Meslée, « Un passé allemand », *Le Point*, n° 1722, 15/09/05, p. 97.

Sylvie Germain est de retour avec un roman, « Magnus », très maîtrisé. Sujet : comment exister malgré une mémoire familiale terrible.

Elle avait confié, dans « Les personnages », comment les siens venaient réveiller sa plume. Le dernier d'entre eux, Magnus, vient de loin et ira loin... Le héros de Sylvie Germain donne son nom au très beau roman avec lequel l'un de nos meilleurs écrivains arrive chez son nouvel éditeur, Albin Michel, et d'un bon pas.

Ancré dans l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, qu'il transcende admirablement, ce roman doit son titre à un ours en peluche - on pense à « Otto », celui que Tomi Ungerer inventa pour raconter la Shoah aux enfants. L'ourson Magnus est le seul indice que le héros, Franz-Georg, détient de son passé explosé. Grandi au sein d'une famille allemande, le petit garçon déjà étrangement silencieux vit la défaite à travers la chute de ses parents nazis. Temps de la honte et de la fuite, le père disparaissant en Amérique latine. L'enfant est alors confié à un oncle, pasteur en Angleterre. Tout pourrait recommencer pour lui. Mais comment s'envoler quand on a pris conscience d'un tel héritage ? Et dans quelle mesure est-il sien ?

Quand le roman d'une quête d'identité est aussi bien composé, avec ces fragments évoquant les bribes dont le héros dispose pour reconstruire son histoire (tel l'écrivain face à son personnage), on ne défloie pas le parcours qui attend son lecteur. Changement de nom, de pays, la traversée du héros à la recherche d'une mémoire passe par la littérature, les vers de Paul Celan disant le poids du passé allemand, les séismes du « Pedro Paramo », de Juan Rulfo, déchirant les cieux sur le mystère de ses origines. Elle passe par des êtres - quelles magnifiques incarnations de femmes ! - et des histoires d'amour que Sylvie Germain fait exister en quelques pages avec une intensité bouleversante.

D'où vient ce sentiment d'avoir lu dix romans en un seul, et qui est court ? De la richesse du canevas romanesque, de la diversité des genres, visibles à l'oeil nu, et **des styles**⁸¹ (ici et là, disons-le, un propos se fait trop insistant), de sa forme de palimpseste. Et, surtout, du souffle qui porte l'écrivain à faire de Magnus le premier homme du livre toujours recommencé

(Copyright 2005 Le Point)

La chronique littéraire de Jean-Claude Lebrun, « Cette trame invisible », *L'Humanité*, 28/08/08.

Depuis son premier roman, *Le Livre des nuits*, en 1984, Sylvie Germain s'emploie à scruter les « labyrinthes ombreux » des êtres et de leur mémoire, alors qu'au-dessus d'eux se profilent sans discontinuer les immenses ombres portées de l'histoire. Dans son œuvre fictionnelle, elle n'a cessé de travailler cette matière complexe, à partir d'angles souvent

⁸¹ C'est moi qui souligne.

inattendus. N'hésitant pas à convoquer l'imaginaire, parfois même le fantastique. Treize romans plus loin, cette inspiration a gardé sa vigueur originelle, tandis que l'architecture et *le style*⁸² ont atteint une éclatante maturité. *L'Inaperçu* se présente à coup sûr comme l'un des tout meilleurs livres de Sylvie Germain et comme l'un des textes majeurs de cette rentrée.

Cela commence à la veille de Noël 1967, le soir, sur la berge d'un fleuve. Une jeune femme serrant contre elle un petit paquet se dirige à pas pressés vers les eaux proches. Un Père Noël qui officie devant le grand magasin local l'aperçoit et la rattrape. Il croit en effet pressentir de quel fardeau la figure hâtive se trouve lestée. Mais il se méprend. Soupçonne encore moins que cette charge puisse avoir valeur symbolique. L'inconnue passe les fêtes dans sa belle-famille, avec ses trois fils et sa fille. Il y a là le patriarche, son épouse et la plus jeune sœur de celui-ci, restée célibataire. Deux ans auparavant leur fils et neveu avait trouvé la mort contre un arbre, au volant de sa voiture. Il avait trente-quatre ans. Sa veuve, l'ombre fugitive du début, en a trente et un. Depuis l'accident une main inconnue, sans doute féminine, vient régulièrement fleurir les lieux. Les ressorts du récit sont en place... On retrouve ce petit monde quelques années plus tard, en 1976. Pour une autre réunion de famille. La mère des quatre enfants avait revu celui qui avait cru devoir la retenir, un dénommé Pierre. Il se tient maintenant à son côté. Huit ans encore et le vieux chef de la famille, octogénaire alerte, perd son épouse et se remarie avec la gouvernante de la maison ; les enfants se sont égayés ; la tante solitaire se tue en faisant du deltaplane, une fin violente qui rappelle étrangement celle de son neveu ; Pierre a disparu, laissant seulement un cahier avec les poèmes d'une certaine Zélie. Derrière ces épisodes banals de la vie se laissent progressivement entrevoir d'autres histoires autrement tourmentées, qui donnent au récit sa formidable profondeur.

En tout cela l'on identifie d'abord un classique roman familial, avec ses nœuds de rancœurs, de haines et de non-dits. Ses aveuglements et ses fantasmes. Sylvie Germain s'avance dans le vieux labyrinthe humain avec une finesse et une acuité peu communes. Elle met de la clarté dans les ténèbres intimes. Celles du sexe, celles de la déraison. L'on découvre par exemple la folle audace d'un acte de jeunesse, chez la tante apparemment vouée à la misère sentimentale. Mais le récit fait bientôt venir au jour un autre terreau ancien, fortement remué par l'histoire. Ce qui fut jugé comme l'égarement d'une femme, pendant la Seconde Guerre mondiale, avec sa chaîne de conséquences fatales. Peu à peu le livre s'enrichit d'épaisseurs supplémentaires. Selon une stratégie de dévoilement rétrospectif apparentée à celle de Faulkner. Ainsi, l'origine des textes torturés et bouleversants de cette Zélie, dont la silhouette peu à peu se précise en même temps que se comprend la présence de son cahier dans les affaires de Pierre. D'une main toujours sûre, Sylvie Germain tend sa trame. Son récit apparaît à la fois dense et allusif, concret et imaginatif. Le personnage de femme en fuite du début s'est transmué en un être qui ne laisse plus rien transparaître de ses émotions, avec pour seul compagnon le chien de celle qui s'en est allée dans la vrille de son deltaplane, la soixantaine passée.

Rien de gratuit ici. Tout signifie. Tout se charge d'une portée qui excède la circonstance particulière. La fille cadette du mort de 1965 était devenue graphiste et s'intéressait particulièrement au peintre américain Mark Rothko, figure majeure de l'expressionnisme abstrait. Comment ne pas y voir un autre signe encore : celui d'une proximité esthétique, pour cette écriture aux traits vigoureux, qui laisse cependant toute sa place au flou de la vie ?

⁸² C'est moi qui souligne.

VI. Annexe 6: comment les critiques littéraires parlent-ils du style des écrivains du corpus ?

1) Comment les journalistes parlent-ils du style de Laurent Mauvignier ?

	Critique	Date	Occurrences
Style et dérivés	M. Gazier	14/04/99	« Maîtrise <i>stylistique</i> »
	J. C. Lebrun	21/09/00	« Un premier roman réussi, <i>Loin d'eux</i> , avait l'an passé révélé Laurent Mauvignier [LM]. Un talent naissant s'y donnait à reconnaître, par la qualité de l'écriture et le sens des ambiances. Ce qu'on pourrait appeler un <i>style</i> . »
	J. Garcin	05/09/02	« ...LM, fidèle à sa méthode endoscopique et à son <i>style</i> organique, persiste à construire ses romans autour de longs monologues intérieurs. C'est sa manière à lui, haletante, rauque, étouffante, obsessionnelle, spasmophilique, de raconter des drames qui échappent à la raison et à la grammaire. »
	M-L Delorme	Février 2004	Occurrence 4 « Le <i>style</i> , mélange de lutte oral-écrit, de répétitions nécessaires, de fureur contenue, se révèle une prouesse. Il y a des passages magnifiques. Des détails comme des clous. Une robe rouge, des chaussures sans lacets, une affiche de recherche, une maison en Bretagne, l'absence d'une mère, des carnets. »
	J.B. Harang	15/01/04	«La voix est toujours celle de LM, elle pourrait être jetée sur une scène de théâtre, une voix reconnaissable, avec son assurance, sa juste vue des choses, mais aussi ses détours, ses hésitations, des phrases qui, parfois, ne trouvent pas leur fin, qui s'arrêtent un pied en l'air, sans point. Et retombent au paragraphe suivant avec ou sans majuscule, sur un bon ou un mauvais pied, elles se font mal, on appelle cela un <i>style</i> .»
	J.C. Lebrun	15/01/04	« De l'âme de ce temps, de ses complications et contradictions, il invente tout simplement un <i>style</i> nouveau de représentation littéraire. »

	Corinne Denailles	16/04/04	Occurrence 7 « Il est le champion de l'indicible exprimé en tant que tel, du monologue intérieur, de la sous-conversation. Il y a chez lui du Sarraute, mais rugueux, brut de <i>style</i> . » [...] « La force du roman tient dans le point de vue et <i>le style</i> . La phrase chaotique, lancée dans une course éperdue, sans une pause pour reprendre souffle, charrie de mot en mot cette brûlure de l'âme. Une seconde en suspens dans le vide de l'impossible douleur, elle tourne autour du foyer incandescent, revient en arrière, conjugue les temps passés de l'illusion d'un bonheur de carton, mais qui donnait quelques couleurs à la grisaille qui englue, emprisonne comme un brouillard funeste, jusqu'au naufrage. »
	J.M. de Montremy	07/07/06	« ...les quelques livres suivants [...] poursuivirent ce travail sur le monologue, le dialogue et ce <i>style</i> particulier de narration où plusieurs voix font entendre une seule basse continue, une pensée en mouvement »....
	J. Garcin	14/09/06	« Fidèle à sa méthode endoscopique et à son <i>style</i> organique, il construit tous ses romans autour de longs monologues intérieurs. »
	Aimé Ancian	Octobre 06	« Car peu d'écrivains possèdent la maîtrise du monologue intérieur comme LM. Maîtrise qui prend la forme paradoxale d'une non-maîtrise : la phrase est lâche, elle se répète, s'interrompt, se reprend sans logique apparente. Ce <i>style</i> ne témoigne pas seulement d'un souci du réalisme – faire coller la phrase au rythme irrégulier de la pensée – il est le signe d'une méfiance à l'égard du réel, d'une remise en cause de la capacité de la fiction à ordonner le monde – raconter, à l'origine, c'est compter. »
	R. Solé	28/08/09	« Comme dans ses précédents romans, les monologues des personnages paraissent interchangeable. Cette fluidité est accentuée par un <i>style</i> très particulier, qui enchantera certains lecteurs et paraîtra à d'autres un peu bavard ou trop précieux. On ne voit pas très bien, par exemple, ce qu'apporte une virgule (et non deux points) pour introduire un dialogue. »
	P. Lançon	03/09/09	« Pour donner à entendre les hésitations et courts-circuits des personnages, Mauvignier mauvignie parfois jusqu'au ridicule : "Attendez, si je confirme. Si je. Que je. Vous voulez que je. Moi, que je dise. Et que je confirme oui, ici, ce qui s'est passé ici. On ne va pas parler de ça, pas ici, c'est pas possible, on va pas." Si le mauvais auteur est la caricature d'un autre, le bon auteur reste menacé par la sienne. Par l'ébriété de son <i>style</i> . »
	J. P Amette	27/08/09	« Ce diplômé des Beaux-Arts a été publié dans la sainte chapelle des Éditions de Minuit. Dès ses débuts, il frappe par un ton personnel, quelque chose de carré, de dramatique, une tenue de <i>style</i> remarquable. »
Manière	J. Garcin	05/09/02	« LM, fidèle à sa méthode endoscopique et à son style organique, persiste à construire ses romans autour de longs monologues intérieurs. C'est sa <i>manière</i> à lui, haletante, rauque, étouffante, obsessionnelle, spasmophilique, de raconter des drames qui échappent à la raison et à la grammaire. »

	P. Kechichian	23/01/04	« Ce n'est pas réduire le mérite du romancier que de saluer sa réussite technique, et la parfaite coïncidence de <i>sa manière</i> et de son propos. »
Art	I. Rüt	24/01/04	« Il [LM] a aussi <i>l'art</i> de faire monter la violence en la comprimant jusqu'à l'explosion qui détruit tout. »
	P. Kechichian	22/09/00	« La grande force, <i>l'art</i> de l'auteur - déjà amplement manifestés dans son premier roman -, sont dans cette radicalité, ce refus du psychologisme et des ficelles réalistes. »
Langue	Fabrice Lanfranchi	08/04/99	« travail quasi brutal sur la <i>langue</i> »
	N. Czarny	16-30/09/00	« La <i>langue</i> de Mauvignier n'a rien de naturaliste ou de simplement « réaliste ». Sa narratrice ne parle pas comme certains croient qu'on doit parler aujourd'hui. C'est au contraire une <i>langue</i> travaillée, d'une grande précision, d'une dignité qui place cette femme modeste au rang des héroïnes raciniennes. [...] Ce parti-pris formel est osé, courageux mais, tout compte fait, cohérent : la <i>langue</i> de l'amour, qu'il s'agisse de passion ou de la fidélité à un lien ancien n'a pas besoin d'être relâchée ou facile. Elle s'élabore, se construit dans le chagrin lié au manque, dans l'attente et dans l'espoir. C'est une <i>langue</i> intemporelle, même si certains signes l'ancrent dans le présent. »
	M-L Delorme	27/08/00	« LM travaille une <i>langue</i> à la fois coulée et brusque »
	J.C Lebrun	15/01/04	« Sa puissance d'écriture, sa façon d'empoigner la <i>langue</i> , de la forger dans des postures inaccoutumées, en effet à chaque page ici éclate. [...] Liée intimement à la singularité de cette <i>langue</i> , au souffle saccadé de la phrase, lui-même amplifié par la distorsion de la structure classique. »
	P. Kechichian	15/09/06	« une <i>langue</i> trouée, impuissante »

	N. Czarny	16-31/10/06	« C'est dit dans la <i>langue</i> de ces gens ordinaires et que M réinvente. [...] La <i>langue</i> de M est unique et puissante. Elle est faite de ressassements, de mots qui reviennent, de subordonnées qui scandent, sur lesquelles on bute comme on se cogne contre des rocs tranchants. C'est une <i>langue</i> lyrique qui brasse les émotions et nous jette au fond de nous-mêmes. On voudrait la dire à voix haute, ce pour quoi elle est faite, car sa musicalité est celle de certains oratorios, ou requiem. Cette <i>langue</i> s'incarne au plus haut point dans les monologues de Tana [...]. Sensations et souvenirs se mêlent dans des phrases à peine ponctuées, disposées en paragraphes qui isolent un mot ou le seul prénom de l'absent, comme dans une litanie ou les hurlements des pleureuses de Méditerranée. »
	N Czarny	1-15/09/09	« Et puis la <i>langue</i> , entre oral et écrit de Mauvignier, entre monologues et discours indirects libres, rend la pensée ou le propos en action. La phrase est faite de répétitions, de « et » qui semblent lier ce qui est dit à ce qui est tu, son jeu sur les rythmes et les sonorités donnent une épaisseur aux deux premières parties, créent une tension qui n'ira que s'amplifiant. L'emploi du futur lance le lecteur vers un horizon qu'il devine, celui de la mort, d'une fatalité à l'œuvre qui détruira tout. »
Langage	N. Kaprièlian	18/09/02	« Ceux d'à côté, en <i>langage</i> Mauvignier, ce sont ceux qui vivent... »
	M. Gazier	14/04/99	« Seule l' <i>écriture</i> , lorsqu'elle est créatrice, réconcilie mémoire et silence ».
	J.B Harang	27/05/99	« cette <i>écriture</i> maîtrisée par l'auteur qui donne sans les écraser à ceux qui se taisent le moyen de dire, sans dénaturer leur malaise, sans que cette justesse d'expression cache toute l'impossibilité de parler. »
	M. Rabaudy	24/08/00	« Cette <i>écriture</i> , sans cri, dont chaque phrase distille les indices d'une catastrophe, comme autant de bombes à retardement, confirme, ici, l' <i>écriture</i> de LM. »
	N. Kaprièlian	18/09/02	« Mais comment fait LM pour réussir tous ses livres ? Se lancer des paris bien casse-gueule, peut-être, avoir une <i>écriture</i> magnifique, très certainement. »
	J.B Harang	15/01/04	« l' <i>écriture</i> s'incarne en une voix pressante »
	J.C Lebrun	15/01/04	« Sa puissance d' <i>écriture</i> , sa façon d'empoigner la langue, de la forger dans des postures inaccoutumées, en effet à chaque page ici éclate. »
	N. Czarny	16-31/01/04	« Et comment évoquer cette <i>écriture</i> sans la citer dans ce qu'elle a de plus beau et excessif ? »

	P. Kechichian	23/01/04	« Âpre, douloureuse, constamment tendue, son <i>écriture</i> n'offre pourtant aucun des agréments et des démagogies qui accompagnent généralement, ou multiplient, les suffrages. Ce qui est juste, qui fait justice, c'est donc cette voix que le romancier construit mot à mot, avec un sens aigu de la respiration et du rythme. »
	I. Rûf	24/01/04	« Le rythme est ce qu'on perçoit d'abord de cette <i>écriture</i> singulière, qui ne ressemble à aucune parole réelle, mais qui restitue si bien l'attente toujours déçue, l'envie de croire aux illusions et l'impossibilité de le faire, le dégoût de soi et le désir d'être aimé quand-même. LM sait rendre sensible ce qui fait mal, dans une intonation, une phrase inachevée, un geste maladroit»
	J.C Lebrun	02/06/05	“Et cette <i>écriture</i> à la simplicité d'une époustouflante densité, qui ouvre par-delà elle-même. [...] Il n'est pas si courant de rencontrer un texte d'une telle multiplicité de résonances. Où l' <i>écriture</i> orchestre et unifie un ensemble complexe de lignes narratives. »
	J.P Amette	05/10/2006	« Une <i>écriture</i> fuguée (post-Claude Simon), cassée, reprise, tourbillonne jusqu'au vertige »
	J. Laurenti	N°77	« Mais il n'a pas changé ce qui fait depuis ses débuts la singularité et la force de son <i>écriture</i> . »
	B. Liger	17/09/09	« son <i>écriture</i> intimiste »
Mot	M. Gazier	14/04/99	« Un roman d'écrivain qui sonde avec des <i>mots</i> les abîmes du silence et de la solitude.. »
	P. Grainville	14/09/06	« Alors, il y a presque trop de <i>mots</i> , d'imploration, de chant d'amour, de souvenirs lyriques dans ce calvaire qu'on imaginerait réduit à la terreur brute. »
Phrase	N. Kaprièlian	09/09/00	« Il y a [...] des <i>phrases</i> d'autant plus envoûtantes qu'elles ont beau être longues, elles portent en elle le rythme de la coupure, brèches de la virgule mais aussi reprises de souffle par celui qui s'emporte. »
	M. Rabaudy	24/08/00	« Cette écriture, sans cri, dont chaque <i>phrase</i> distille les indices d'une catastrophe, comme autant de bombes à retardement, confirme, ici, l'écriture de LM. »
	N. Czarny	16-31/01/04	« LM travaille en peintre [...], brasse une matière dense, la <i>phrase</i> . Car c'est avant tout la <i>phrase</i> qui l'emporte, qui donne le rythme, qui donne sa touche à <i>Seuls</i> . D'abord, l'impulsion est donnée par un verbe au passé composé ou à l'imparfait, traduisant l'élan, le désir, ou au contraire la force de l'habitude, puis bientôt la phrase entière s'impose : <i>phrase</i> bousculée, chaotique, alternant séquences brèves et longues, mêlant éléments de dialogue et narration [...], phrases nominales, sèches [...]. Mais le plus souvent, la <i>phrase</i> de M est remplie de circonstancielle ou de conjonctives, autant de « comment » et de « que » pour dire l'intrication, la complexité des sentiments qui se mêlent, de la jalousie longtemps tue qui soudain explose en gestes inconsidérés.... »

	I. Rüf	24/01/04	« Le rythme est ce qu'on perçoit d'abord de cette écriture singulière, qui ne ressemble à aucune parole réelle, mais qui restitue si bien l'attente toujours déçue, l'envie de croire aux illusions et l'impossibilité de le faire, le dégoût de soi et le désir d'être aimé quand-même. LM sait rendre sensible ce qui fait mal, dans une intonation, <i>une phrase</i> inachevée, un geste maladroit. »
	M-L Delorme	Février 2004	« LM [...] semble écrire dans un souffle. Le ciselé de <i>ses phrases</i> , à l'intérieur desquelles la vie et la mort sont en état de lutte perpétuelle, se fait à un moment donné oublier : elles deviennent alors une magnifique houle. »
	J.B Harang	15/01/04	« ...des <i>phrases</i> qui, parfois, ne trouvent pas leur fin, qui s'arrêtent un pied en l'air, sans point. Et retombent au paragraphe suivant avec ou sans majuscule, sur un bon ou un mauvais pied, elles se font mal, on appelle cela un style. »
	J.C Lebrun	15/01/04	« Liée intimement à la singularité de cette <i>langue</i> , au souffle saccadé de la <i>phrase</i> , lui-même amplifié par la distorsion de la structure classique. »
	J. Garcin	05/02/04	« Une <i>phrase</i> intestine, rauque, étouffée, irrespirable, qui tourne sans fin autour d'un drame... »
	T. Guichard	Mars 2004	« La <i>phrase</i> (y) est soumise à un travail incessant, tour à tour étirée à l'extrême, concentrée, privée de fin. Dans Seuls, elle est portée par un chœur qui conte une histoire tragique, celle d'un amour devenu fou à force de ne pas se dire. »
	Corinne Denailles	16/03/04	« Il [LM] est le champion de l'indicible exprimé en tant que tel, du monologue intérieur, de la sous-conversation. Il y a chez lui du Sarraute, mais rugueux, brut de style. [...] La force du roman tient dans le point de vue et le style. <i>La phrase</i> chaotique, lancée dans une course éperdue, sans une pause pour reprendre souffle, charrie de mot en mot cette brûlure de l'âme. Une seconde en suspens dans le vide de l'impossible douleur, elle tourne autour du foyer incandescent, revient en arrière, conjugue les temps passés de l'illusion d'un bonheur de carton, mais qui donnait quelques couleurs à la grisaille qui englué, emprisonne comme un brouillard funeste jusqu'au naufrage. »
	P. Grainville	08/01/04	« Mauvignier, c'est d'abord une <i>phrase</i> nombreuse, bousculée, un trop-plein coupé d'accrocs, de lacunes. Quelque chose qui étouffe à ne pas se dire, s'emballe, reste en suspens. Pas d' <i>articulation</i> solide, mais un imbroglio de retouches et reprises... »
	Aimé Ancian	Octobre 06	« Car peu d'écrivains possèdent la maîtrise du monologue intérieur comme LM. Maîtrise qui prend la forme paradoxale d'une non-maîtrise : la <i>phrase</i> est lâche, elle se répète, s'interrompt, se reprend sans logique apparente. Ce style ne témoigne pas seulement d'un souci du réalisme – faire coller la phrase au rythme irrégulier de la pensée – il est le signe d'une méfiance à l'égard du réel, d'une remise en cause de la capacité de la fiction à ordonner le monde – raconter, à l'origine, c'est compter. »

	N. Czarny	16-31/10/06	« Sa jalousie maladive [celle de Gabriel, un personnage du roman] puis sa hargne à l'égard des deux voleurs donnent à ses monologues une dimension âcre, que des <i>phrases</i> saccadées, le jeu des répétitions rendent avec précision. »
	J.C Lebrun	19/10/06	« <i>La phrase</i> , tantôt haletante et syncopée, tantôt lente et grave, s'accorde à l'avancée de ceux qui commencent de converger vers le Heysel. »
	N Czarny	1-15/09/09	« Et puis la langue, entre oral et écrit de Mauvignier, entre monologues et discours indirects libres, rend la pensée ou le propos en action. <i>La phrase</i> est faite de répétitions, de « et » qui semblent lier ce qui est dit à ce qui est tu, son jeu sur les rythmes et les sonorités donnent une épaisseur aux deux premières parties, créent une tension qui n'ira que s'amplifiant. L'emploi du futur lance le lecteur vers un horizon qu'il devine, celui de la mort, d'une fatalité à l'œuvre qui détruira tout. »
	B. Liger	17/09/09	« Les <i>phrases</i> s'interrompent brutalement, comme s'il appartenait au lecteur de les terminer. »
	P. Lançon	03/09/09	« Il voudrait que les <i>phrases</i> deviennent le ventre et la blessure même. D'où la transe de tristesse avec longues périodes et brusque décantation par retours à la ligne, la musique pathétique perpétuellement relancée par les et, jusqu'à cette préciosité dans les effets d'obsession qui s'en dégagent. Si le verbe mauvignier existait, il signifierait : tirer des nerfs et faire saigner des voix. Pour obtenir quoi ? Le lait de la blessure humaine. »
Prose	J. Garcin	05/02/04	«...c'est la <i>prose</i> qui frappe. »
	J. Garcin	27/08/09	« sa <i>prose</i> étonnante, organique, polyphonique »
Syntaxe	I. Rüf	30/09/06	« sa façon de plier la <i>syntaxe</i> , d'imprimer un rythme immédiatement reconnaissable »
	I. Rüf	14/09/02	« La <i>syntaxe</i> tordue, presque douloureuse qui les exprime [ces solitudes croisées] sonne juste. Si juste que l'auteur pourrait désormais expliquer moins, travailler l'ellipse, faire un peu plus confiance à son talent d'évocation et à l'empathie des lecteurs. »

2) Comment les journalistes parlent-ils du style d'Éric Chevillard ?

	Critique	Date	Occurrences
Style	M.-L. Delorme	Mai 1999	« Un <i>style</i> percutant et un univers envoûtant. »
	M. Rabaudy	28/03/02	« exercice de <i>style</i> incontestable »
	P. Jourde	01/04/02	« Car ces spectacles de mots se déroulent sur le fil du langage, avec la légèreté irréaliste de la voltige, et l'on dirait que la pesanteur des phrases, des objets, des représentations n'existe plus. L'écrivain vit dans les airs. Combien de temps peut-on rester en apesanteur ? Les livres sur rien, comme ceux de Chevillard, qui tiennent à la seule force du <i>style</i> , sont toujours menacés par la redite, l'auto-caricature, la gratuité ou le maniérisme. Il semble qu'au-delà d'une certaine limite dans le travail des mots, il ne reste plus que le fragment (tentation permanente chez Chevillard) ou le silence. Pourtant, à chaque fois, le miracle a lieu.
	M.-L. Delorme	Décembre 2003	« Et puis ce sentiment diffus de révolte poétique : le <i>style</i> , pour fendre le monde. »
	B. Liger	Mars 2005	« Le coup de génie tient justement dans cette découverte d'un <i>style</i> neuf, ajusté au sujet. »
	E. Dussert	Octobre 2006	« Ses romans composent depuis <i>Mourir m'enrhume</i> (Minuit, 1987) une vaste mer d'amusements, rebondissants et savants souvent, diablement écrits toujours et d'une rhétorique <i>stylée</i> . »
	C. Kantcheff	06/09/07	« L'auteur de <i>Démolir Nisard</i> fait preuve d'une capacité exceptionnelle à pousser la logique d'une situation jusqu'à son terme loufoque, à en exploiter toutes ses possibilités, jusqu'aux plus terrifiantes, en usant de glissades et de décalages <i>stylistiques</i> . Plutôt Keaton que Chaplin : la prose avance à l'instar d'une mécanique précise et folle, pour mettre à nu, toujours, une catastrophe insolite. »
Manière			
Art	J.-C. Lebrun	07/09/06	« Car Éric Chevillard possède à la perfection l' <i>art</i> de rendre essentiels les détours de ses récits, en choisissant des cheminements improbables et déroutants. »
Langue	J.-C. Lebrun	14/06/01	« Tour à tour jongleur et équilibriste de la <i>langue</i> dans des romans marquants tels <i>Palafox</i> (1990), <i>Le Caoutchouc décidément</i> (1992), <i>Préhistoire</i> (1994), ou encore <i>L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster</i> (1999). Mais avec <i>Les Absences du capitaine Cook</i> il porte son <i>art</i> manifestement un cran plus haut pour nous proposer le livre à la fois le plus extravagant et le plus maîtrisé qu'il nous soit donné à l'heure actuelle de lire. (<i>sic</i>) [...] L'on comprend mieux alors l'écart délibéré par rapport aux aventures du capitaine Cook : il appartient au roman de se livrer à d'autres explorations tout aussi nécessaires, sur les territoires entremêlés de la <i>langue</i> , de l'imaginaire, de l'inconscient et du non-dit. Là où précisément d'autres modes d'aventures peuvent

			advenir. »
	P. Siankowski	09/02/05	« De se l’offrir [le carnet de voyage] avec une certaine aménité, parce qu’il n’est jamais question, dans la <i>langue</i> et les univers apaisés de Chevillard, de démolir pour démolir. »
Langage	T. Samoyault	16/04/99	« Pilaster et Marson ne sont que l’envers et l’avvers d’un même personnage qui n’est autre que Chevillard lui-même, jouant avec les ficelles de son propre <i>langage</i> , s’autodétruisant pour s’inventer autrement. »
	I. Rûf	26/08/06	« Chevillard exerce sa virtuosité: pour écraser l’infâme [Désiré Nisard], il utilise les armes <i>langagières</i> du cuistre, l’anéantit à coups de citations. »
	I. Rûf	15/09/07	« On retrouve dans cette première partie l’alacrité qui électrisait déjà <i>Palafox, Du hérisson, Le Vaillant petit tailleur</i> et bien d’autres. Les enchaînements d’une logique sidérante, les images burlesques. La poésie aussi, haïkus posés dans les blancs du récit : ainsi du « piaf minimal », « trois plumes piquées dans deux notes ». Ce qui désole l’amoureux des oranges outans, et nous avec lui, c’est qu’avec la chose disparaît aussi le mot, que le <i>langage</i> s’appauvrit à l’aune de l’environnement. »
Écriture	F. Gabriel	13/02/01	« L’ <i>écriture</i> de Chevillard se joue ainsi de la logique pour dynamiter le supposé mimétisme du roman “miroir du monde” : tout est affaire de <i>langue</i> , quand les métaphores sont prises au pied de la lettre et qu’un imaginaire délirant se substitue aux sacro-saints effets de réel. »
	M. Petillon	25/05/01	« Telle est l’autodérision permanente qui, chez « notre homme », est une forme d’autodéfense, et qui, déjà, était essentielle dans <i>L’Œuvre posthume de Thomas Pilaster</i> , où Chevillard, sous le signe de Borges et de Nabokov, révélait avec brio les mécanismes à l’œuvre dans son <i>écriture</i> . »
	J.-C. Lebrun	20/06/02	« Un long texte sans chapitre, aéré seulement par des blancs placés à intervalles rapprochés, toutes les dizaines de lignes. De loin, cela pourrait donner l’impression d’une organisation en paragraphes. Il s’agit plus exactement de grandes strophes en prose, reliées par des enjambements. Une analogie avec la poésie que renforcent encore les nombreuses rimes internes et les vers <i>partout</i> disséminés. Sans compter le propos lui-même, sorte de discours proliférant, d’apparence délirante, tout en variations et harmoniques, dont le hérisson tient lieu de prétexte. En fait, une fable subtile sur l’ambiguïté de l’ <i>écriture</i> , entre dissimulation et dévoilement. »
	B. Liger	Octobre 2007	« Si cette fiction écologiste vaut tous les tracts pour la protection de la nature, Éric Chevillard n’en a pas pour autant oublié de concocter une machine littéraire de haute précision. Dans une <i>écriture</i> acérée, sans l’orang-outan pullule d’idées, admirablement agencées, insère de l’humour et de la poésie dans les situations les plus graves, et nous questionne sur des thèmes aussi sérieux que la disparition, la causalité, le <i>langage</i> ou l’humanité. »
	F. Gabriel	15/10/03	« C’est une véritable leçon d’ <i>écriture</i> à laquelle s’amuse Chevillard, sur le patron mité d’un trop court

			conte populaire : <i>Le Vaillant Petit Tailleur</i> raconte en détail la fabrication du roman que nous sommes en train de lire, en incluant tous les possibles du récit, broderies de l'imagination, défauts ou repentirs de l'intrigue, faux plis et reprises d'innombrables parenthèses improvisées... Le texte se coud et se coud sans cesse. »
	J.-P. Tison	11/03	« Il file simplement la métaphore “ <i>écriture-couture</i> », la faufile et surfile d'un stylo-aiguille virtuose. »
	M.-L. Delorme	Décembre 2003	« C'est son arme : une <i>écriture</i> poétique. Faite d'un rythme de cavalcade, de métaphores sidérantes, de trouvailles sans pareil. [...] L'auteur semble réinventer, par une <i>écriture</i> faussement émerveillée, les <i>mots</i> les plus courants. »
	P. Siankowski	09/02/05	« Et si l' <i>écriture</i> comme l'herbe pouvait être plus verte ailleurs, s'interroge notre narrateur, qui, dans le doute, en profite pour faire l'acquisition d'un « petit carnet de moleskine noire », cet outil de base de l'écrivain voyageur dont Chevillard fournit d'emblée une description très « pongienne », qui fixe le ton sarcastique et léger du livre. »
	B. Liger	Mars 2005	« L' <i>écriture</i> poétique et le ton naïf de Chevillard prennent place d'emblée parmi les univers atypiques qui comptent. »
	M. Petillon	27/05/05	« Comme dans <i>L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster</i> , l'autodérision porte non pas sur l' <i>écriture</i> - préoccupation essentielle - mais sur l'écrivain, " pusillanime » et pontifiant. »
	A. Vaquin	01/09/07	« La méchanceté et la bêtise humaine sont le terreau de l'œuvre ; Pour le fabuliste, c'est la règle du jeu que d'y exercer sa faconde et ses bonheurs d' <i>écriture</i> . »
	C. Kantcheff	06/09/07	« Les articles qu'ils suscitent, souvent élogieux, les présentent généralement comme de jubilatoires entreprises d' <i>écriture</i> subtile, drolatique et déconcertante, retravaillant des genres littéraires en les pervertissant de l'intérieur, et aux enjeux hautement esthétiques. Des romans savants et poilants, en somme. »
	I. Rüf	15/09/07	« L' <i>écriture</i> si précise de Chevillard est toujours aussi excitante. »
Mot	J.-C. Lebrun	13/11/03	« ... Sur la dernière page du livre huit <i>mots</i> épars seront collés, ainsi que des mouches. Ce sera la performance de l'écrivain, à l'égal de celle du Petit Tailleur, et même un peu supérieure. Cette capacité, par les feintes et les ruses, à donner corps à une fiction, puis à l'entretenir. Réussissant par la seule puissance de ses <i>mots</i> l'impossible : une véritable transmutation des dix pages initiales. Non pas en un conte du XXI ^e siècle, mais en un stupéfiant et irrésistible roman.»
	I. Rüf	15/09/07	« Comme l'indique le titre, Chevillard imagine la fin (par ailleurs programmée) des grands singes roux. Il tisse autour de ce « vide aspirant » un vertigineux linceul de <i>mots</i> . »
Phrase	M. Petillon	25/05/01	« Quant à La Pérouse, son périple tout entier tient dans l'accélération délirante d'une de ces immenses <i>phrases</i> où Chevillard, superbement, inclut des vies, des mondes. »

	J.-C. Lebrun	14/06/01	« Au début de chacun des trente-trois chapitres quelques brèves <i>phrases</i> , à la façon de certains romans d'aventures du XVIII ^e siècle, annoncent un programme. »
	J.-B. Harang	07/03/02	« [L'ouvrage] est constitué de 539 neufs textes de 9 à 13 lignes (excepté le dernier qui n'en comporte que trois), que malgré la première apparence, rien n'autorise à qualifier de paragraphe: en effet, si la fin de chaque texte nous projette à la ligne, et nous force même à sauter en silence deux lignes de blanc, il se termine au milieu d'une <i>phrase</i> (sans point) que le texte suivant termine en se dispensant de sanctionner cet alinéa par une majuscule. Chaque demi- <i>phrase</i> de fin de texte a un sens malin malgré l'absence de sa suite qui vient toujours la relancer avec astuce, si bien que la distance souterraine, vide, blanche, silencieuse entre deux textes qui a l'air de les éloigner les rapprochent, les attachent comme le fil d'un collier réunit des perles qui n'ont jamais l'air de rien lorsqu'elles s'égaillent en bondissant sur le plancher, roulent sous les lits, craquent sous les pas, affolent les mains qui ne savent les retenir ni les gober lorsque le mal est fait. »
	P. Jourde	01/04/02)	« Seconde règle, chaque paragraphe s'enchaîne au précédent par un enjambement : une <i>phrase</i> commence à la fin d'un paragraphe et s'achève au suivant, dont le début n'est donc pas signalé par une majuscule. Chevillard parvient ainsi à concilier fragment et récit, poème en prose et roman. [...] les chutes de <i>phrases</i> , d'un paragraphe à l'autre, ménagent parfois surprises et retournements. »
	I. Rüf	11/10/03	« À peine évadé, celui qu'on avait pu croire poussin assumait jusqu'à l'intérieur de la <i>phrase</i> des identités changeantes. »
Autre	F. Gabriel	15/10/03	Titre de l'article : « <i>Haute couture</i> » « <i>Le Vaillant petit tailleur</i> réussit, en effet, à couper un costume neuf dans un tissu qu'on connaît bien : une étoffe souple aux imprimés d'animaux divers et déconnants, moirée d'aphorismes ou de digressions, totalement hors mode mais magnifiquement colorée. Bref, Chevillard <i>écrit</i> comme personne et vous compose un <i>roman sur mesure</i> à partir de (presque) rien. » [...] C'est « une leçon d' <i>écriture</i> sur le patron mité d'un trop court conte populaire. »
	J.-P. Tison	Novembre 03	Notre homme est un créateur, un vrai, donc un grand blessé : “ <i>Riant sans fin d'un rire qui m'échappe, fait de tous mes cris rapprochés.</i> ” Collection de haute suture. Sa <i>verve</i> est le panache qui masque sa douleur pendant qu'il combat cette candeur, ou cette imposture, qui consiste à nier l'absurdité de l'existence.
	A. Ancian	Septembre 2006	« Un monde qui n'est pas régi par les lois de la nature et celles des hommes, mais par les <i>idiosyncraties</i> d'un écrivain qui « fait de ses allergies des allégories. »
	C. Kantcheff,	14/09/06	« Dans son exercice de détestation, Éric Chevillard fait preuve d'une fantaisie d'inspiration qui n'a d'égale que la rigueur inventive de sa <i>syntaxe</i> . »
	A. Djian	02/11/07	On retrouve ici la <i>griffe</i> Chevillard pour qui « <i>écrire c'est toujours écrire contre, une position de combat</i> ».

	A. Nicolas	20/12/07	« C'est le deuil irrémédiable des mots et des mondes que met en scène Chevillard, avec son <i>ton</i> inimitable, qui atteint parfois une austérité inquiétante. »
--	------------	----------	--

3) Comment les journalistes parlent-ils du style de Marie NDiaye ?

	Critique	Date	Occurrences
Style et dérivés	I. Rüf	31/10/01	« [La nouvelle du prix Femina à Marie NDiaye procure un tel plaisir parce que] <i>Rosie Carpe</i> s'inscrit dans la cohérence d'une œuvre sans concession, assez forte pour se renouveler de livre en livre tout en gardant une unité fondamentale, un socle <i>stylistique</i> et thématique sur lequel l'auteur construit des édifices toujours nouveaux, toujours déroutants.
	I. Rüf	31/10/01	« [Marie NDiaye] venait d'écrire avec <i>Comédie Classique</i> (P.O.L., 1987) un étrange exercice de <i>style</i> . Un roman composé d'une seule phrase, dans une langue, justement, d'un classicisme extrême, comme si la lycéenne avait voulu désamorcer toute tentative de la réduire à un exotisme que ses origines sénégalaises pouvaient suggérer.
	P. Kechichian	12/03/04	« [Marie NDiaye] invente des histoires, et surtout elle les écrit avec un <i>style</i> superbement singulier et précis.
Art	M. Crépu	05/04/01	« [...] l'auteur fait simplement preuve de maîtrise dans l' <i>art</i> de raconter une histoire »
	S. Lapaque	30/10/01	« Marie NDiaye s'est toujours montrée en quête de grand <i>art</i> . »
	J.-C. Lebrun	26/02/04	« Marie NDiaye possède un <i>art</i> rare de la compacité : elle nous place au bord d'une mare qu'on dirait faite d'une matière lisse, épaisse, inentamable, puis elle y enfonce doucement ses mots, crée une simple amorce de mouvement, et c'est alors une incroyable boue qui lentement se met en mouvement et se dévoile. » [...] Après le roman et le théâtre, Marie NDiaye explore aujourd'hui une nouvelle voie d'écriture. Avec un <i>art</i> conjugué de l'ellipse et de la pénétration, qui force tout simplement l'admiration. »
	B. Leclair	16/03/04	« C'est, d'ailleurs, au bout du compte, ce qui fait le prix de ce recueil : les défauts « mal masqués en qualités », pour retrouver la formule de Lobo Antunes, en disent beaucoup plus qu'un long discours critique sur son <i>art</i> , sa façon de retourner le lieu commun pour en montrer l'envers. »
Langue	M. Crépu	05/04/01	« dans une <i>langue</i> française dominée, subtile et puissante. »
	S. Lapaque	30/10/01	« une <i>langue</i> ample et belle »
	I. Rüf	31/10/01	« [Marie NDiaye] venait d'écrire avec <i>Comédie Classique</i> (P.O.L., 1987) un étrange exercice de style. Un roman composé d'une seule phrase, dans une <i>langue</i> , justement, d'un classicisme extrême, comme si la lycéenne avait voulu désamorcer toute tentative de la réduire à un exotisme que ses origines sénégalaises pouvaient suggérer.
Langage	S. Lapaque	30/10/01	« Un choix [de douze livres incontournables d'une bibliothèque idéale] qui dit son goût pour les expériences radicales du <i>langage</i> et de la pensée, expériences qui sont les siennes depuis plus de vingt ans. »

Écriture	M. Weitzmann	04/02/04	« Quant au formidable <i>Rosie Carpe</i> , aux accents faulknériens, il abordait pour la première fois de manière frontale dans l'œuvre de l'auteure la question de la couleur – de peau, mais surtout de l' <i>écriture</i> , et l'on se souvient comment les couleurs déclinées en procédés poétiques avec une rigueur hallucinatoire qui en faisait le seul élément réellement fantastique du livre. »
	J.B Harang	08/03/01	« Une <i>écriture</i> à la fois libre et maîtrisée, à frôler tous les vertiges, être dans une distance inouïe entre sa <i>langue</i> et ses effets de réel ...
	I. Rûf	06/03/04	« Encore une fois, la tenue impeccable de l' <i>écriture</i> de Marie NDiaye, sa précision ajoutent encore au malaise diffus. »
	J. Moran	12/04/01	« Marie NDiaye passe à la moulinette de son <i>écriture</i> la vie, accablante de fatalité, de ces femmes de peu engluées dans des cellules familiales où les reines dévorent leurs petits. [...] L' <i>écriture</i> de Marie NDiaye accompagne Rosie dans sa quête d'absolu. Lascive, trainante, elle s'étire pour fouiller les tréfonds des âmes d'êtres égarés qui errent les uns près des autres, sans se voir, fantômes humains, désespérément humains. »
	J.-C. Lebrun	26/02/04	« Après le roman et le théâtre, Marie NDiaye explore aujourd'hui une nouvelle voie d' <i>écriture</i> . Avec un <i>art</i> conjugué de l'ellipse et de la pénétration, qui force tout simplement l'admiration. »
Mot	P. Lepape	09/03/01	« Elle vous entraîne dans les entrelacs de ses phrases pulpeuses et asymétriques, elle vous fait croire l'incroyable, tire du magique de l'ordinaire, joue avec les <i>mots</i> comme un horloger avec ses rouages et pousse le talent jusqu'à obtenir ce qu'on n'attendait pas d'elle [...] »
	D. Rondeau	02/02/04	« Ces boules d'ombre intime, ces intérieurs nuit, transformés en <i>mots</i> , sont jetés sur un fond de toile uniformément gris, qui représente la vie. »
	J.-C. Lebrun	26/02/04	« Marie NDiaye possède un <i>art</i> rare de la compacité : elle nous place au bord d'une mare qu'on dirait faite d'une matière lisse, épaisse, inentamable, puis elle y enfonce doucement ses mots, crée une simple amorce de mouvement, et c'est alors une incroyable boue qui lentement se met en mouvement et se dévoile. »
	M. Crépu	05/04/01	« Il arrive parfois que les <i>mots</i> répondent à ce genre de mission impossible, [celle de déchiffrer des « secrets silencieux qui ne retiennent pas les annales de la grande histoire.] »
Phrase	J.B Harang	08/03/01	« Pas une seule page, une seule <i>phrase</i> n'est de l'ordre du discours, pas la moindre explication, tout est narration »
	D. Jacob	04/03/04	« Dragées [les nouvelles] qui fondent lentement jusqu'à la <i>phrase</i> finale, laissant un goût de désolation, de cannelle et de pureté. »
	P. Lepape	09/03/01	« Elle vous entraîne dans les entrelacs de ses <i>phrases</i> pulpeuses et asymétriques, elle vous fait croire l'incroyable, tire du magique de l'ordinaire, joue avec les mots comme un horloger avec ses rouages et pousse le talent jusqu'à obtenir ce qu'on n'attendait pas d'elle [...] »

	B. Leclair	16/03/04	« [...] une <i>phrase</i> téméraire, avançant droit devant dans l'obscurité comme on fait claquer ses talons dans la nuit inquiétante. » [...] [s]a capacité à saisir en une seule phrase un trait de caractère criant de vérité ».
	X. Person	Avril 2004	Titre de l'article : « Une <i>phrase</i> inquiète »

4) Comment les journalistes parlent-ils du style de Tanguy Viel ?

	Critique	Date	Occurrences
Style et dérivés	F. Gabriel	21/08/01	« À la fois exercice de <i>style virtuose</i> et réflexion en abyme sur la représentation, <i>Cinéma</i> témoignait d'un goût très fort pour les dispositifs fictionnels, comme si l'auteur s'interrogeait sur l'après possible de la postmodernité... [...] [A]u-delà de son brio <i>stylistique</i> et de ses scènes de bravoure – dont une reconstitution du casse déjà anthologique –, <i>L'Absolue perfection du crime</i> reste un drame familial, où les personnages incarnent à leur manière l'éternelle tragédie du destin. »
	M.-L. Delorme	26/08/01	« Il y a quelque chose qui tient à l'essence même de la littérature. Un assemblage parfait entre des éléments – une écriture et une histoire, un <i>style</i> et un propos – se sublimant les uns les autres. »
	J.-C. Lebrun	27/09/01	« De ces clichés du polar, Tanguy Viel fait un sage usage irrésistiblement rigolard. Accordant son <i>style</i> à ces poncifs. Jusque dans la métaphore glauque (“ces arbres trop verts qui semblaient nous vomir dessus”). »
	N. Kaprielian	01/02/06	« Et son nouveau roman, <i>Insoupçonnable</i> , tendrait vers l'absolue perfection de la narration en mixant techniques cinématographiques hitchcockiennes à une écriture poétique, au rythme purement littéraire. Ses phrases, longues et fleuves, ne sont d'ailleurs pas sans rappeler celles d'Henry James. Car comme James, Viel a construit un roman (court, fulgurant) où le lecteur a face à lui une saloperie (le motif dans le tapis) que, envoûté par un <i>style</i> hypnotique, il passera cent quarante pages à ne pas voir alors qu'elle est sous ses yeux dès le début, et sous ceux du narrateur, Sam. »
	M. Anderson	01/04/06	« <i>Style</i> et suspense, on retrouve cet équilibre tremblé de film noir dans <i>Insoupçonnable</i> ... »
	I. Rüf	29/04/06	« L'intrigue est menée avec rigueur. Mais ce qui retient et séduit, comme dans les romans précédents, c'est le jeu avec les formes, la maîtrise du <i>style</i> , la crédibilité du langage parlé recréé. Et cette façon de tordre la syntaxe qui est la marque de fabrique de Tanguy Viel (on pense parfois à François Bon, mais dans un registre tout différent). »
	M.-L. Delorme	11/01/09	« Un romancier rare par sa maîtrise de l'intrigue et du <i>style</i> » (<i>intertitre</i>) « Tanguy Viel est un romancier rare par sa double maîtrise du <i>style</i> et de l'intrigue. On se laisse envoûter par ses phrases verglacées, son suspense joué puis déjoué, ses silhouettes dépareillées. »
	M. Abescat	17/01/09	« Car Tanguy Viel, <i>styliste</i> virtuose, portraitiste à l'humour discrètement vinaigré, ne néglige ni l'histoire, ni les personnages, ni les décors. »
Manière			
Art			

Langue	J.-C. Lebrun	17/06/99	« Avec la <i>langue</i> pour unique soutien, répétitive jusqu’au tournis ou, à l’inverse, soudainement allusive, en une <u>virtuosité</u> qui prend parfois seulement un peu trop de plaisir à se faire valoir. »
	M.-L. Delorme	05/02/06	« L’auteur du <i>Black Note</i> [...] impose un timbre de voix à la fois lumineux et rocailleux. Il met une <i>langue</i> littéraire (ça s’entend) au service d’un univers cinématographique (ça se voit). »
	T. Clermont	15/01/09	« Avec une belle <u>virtuosité</u> , Tanguy Viel emprunte les tics et les tonalités de la <i>langue</i> parlée (déplacement du verbe à l’intérieur de la phrase, répétitions, hésitations, retours sur le motif...) pour donner à son récit le ton de la fausse confiance. Une narration haletante. »
Langage			
Écriture	M. Gazier	1998	« Cette histoire, finalement simple, d’un groupe de jeunes qui confond paradis artificiel et quête magique de la “ note bleue ”, ne tient que par le mode syncopé du récit et par cette <i>écriture</i> haletante qui est voix, improvisation, confession, quête d’identité. Cri. »
	B. Leclair	1998	« Il y a dans le tourbillon narratif qu’est <i>Le Black Note</i> , au-delà du désir de tendre vers une impossible transposition du phrasé de John Coltrane, comme une tentative de s’arracher, au moyen d’accélération brutales, au centre de gravité que forment la mémoire et la <i>langue</i> . Comme s’il s’agissait non pas de retrouver <i>via l’écriture</i> le chemin d’un centre, d’un lieu idéal de soi-même, mais au contraire de s’en débarrasser, de s’arracher au tourbillon par une accélération digne des transes du jazz des années mythiques. »
	J.-C. Lebrun	17/06/99	« Avec le risque de s’en tenir à un petit jeu séduisant, mais tout de même un peu court, de reconnaissance. Pour s’en prémunir, Tanguy Viel mise avant tout sur l’ <i>écriture</i> . [...] Un discours théorique, ou tout du moins un art poétique ici se profile, dont on ne prend la mesure qu’au terme du parcours romanesque. Parce qu’il revient à l’ <i>écriture</i> [...] d’y tenir le rôle principal. Avec ses inventions, ses jeux de miroir, ses angles incongrus, ses acrobaties sémantiques. »
	J.-C. Perrier	29/06/01	« L’essentiel du roman réside d’abord dans son <i>écriture</i> , limpide [...], même pas rompue par des dialogues, puisque le récit étant écrit à la première personne par Pierre, ceux-ci sont intériorisés. »
	F. Gabriel	21/08/01	« Des poncifs, donc. Mais aussi les ingrédients d’un formidable travail d’ <i>écriture</i> . [...] Ce pourrait être une métaphore de l’ <i>écriture</i> , à la recherche de cet impossible absolu du livre... »
	M.-L. Delorme	26/08/01	« <i>L’Absolue Perfection du crime</i> métamorphose, par la grâce d’une <i>écriture</i> si travaillée qu’elle en devient oubliée d’elle-même, un classique polar en une œuvre littéraire. »
	P. Besson	13/09/01	« Comment décrire un meurtre quand on n’a tué personne ? Pour cacher son ignorance, Tanguy Viel utilise une <i>écriture</i> sèche et froide, avec une ponctuation raffinée. [...] Tanguy Viel a un talent malin, frais, rapide; aigu. <i>L’Absolue Perfection du crime</i> est sans défaut, lisse comme un galet du Croisic. On ne sait pas pourquoi on n’est pas ému, c’est peut-être parce qu’il n’y a pas d’émotion. Sans doute est-ce fait exprès, car

			Viel a l'air de tout faire exprès. »
	N. Czarny	16/09/01	« <i>L'Absolue Perfection du crime</i> est aussi l'absolue perfection de l' <i>écriture</i> . Quand tant de "romanciers" se laissent aller à remplir des pages, Tanguy Viel construit. Il s'inspire d'un modèle – celui du film de gangster à la Kubrick ou John Huston – joue avec ses codes, ses stéréotypes, tout ce que le spectateur connaît et aime, pour créer son univers. »
	J.-C. Lebrun	27/09/01	« Une prouesse d' <i>écriture</i> qui en dit long sur le talent de cet écrivain pas encore âgé de trente ans. [...] Tanguy Viel conduit son récit de main de maître, sur un rythme extraordinairement enlevé. Confirmant sa <u>virtuosité d'écriture</u> . [...] En trois livres, Tanguy Viel vient d'afficher la griffe d'un évident talent. »
	B. Liger	Avril 2006	« Les longues phrases d' <i>Insoupçonnable</i> [peuvent dérouter]. Mais, grâce à son <i>écriture</i> sinueuse, Tanguy Viel analyse avec pertinence et férocité les ambitions de son quatuor. »
	M. Abescat	27/05/06	« Tout le plaisir est dans la manière dont l'auteur s'approprie une nouvelle fois la mythologie et les codes du film noir, s'empare de références extra-littéraires pour en faire l'enjeu même de son travail d' <i>écriture</i> et réussit, <i>in fine</i> , à construire, livre après livre, un univers très personnel. »
	T. Clermont	15/01/09	« une agilité d' <i>écriture</i> enthousiasmante. [...] [L]'agilité, la souplesse vivace : Tanguy Viel la pratique à merveille. Et avec une intelligence d' <i>écriture</i> qui réjouit et nous enchante. »
	N. Kapriélian	27/01/09	« Un secret qui ne peut se révéler que par le labyrinthe de l' <i>écriture</i> , une phrase longue, sinueuse, infinie, quasi totale, de ces phrases qu'Henry James aimait tant. »
		01/02/09	« [Tanguy Viel] réussit une mécanique parfaitement ciselée, qui mêle une <i>écriture</i> très Nouveau Roman et une intrigue digne des meilleurs polars britanniques à l'ancienne. »
	I. Rüf	07/02/09	« Son <i>écriture</i> va en se dépouillant, toujours aussi efficace, précise, visuelle, d'une remarquable économie. »
	N. Czarny	16/02/09	« On rit beaucoup à lire cette version de « L'argent de la vieille », d'un rire qui grince souvent parce qu'il décrit un monde tournant au grotesque. Ce rire tient d'abord à l' <i>écriture</i> de Tanguy Viel. Entre oral et écrit, le narrateur s'amuse avec la langue, mettant en relief tel mot ou tel nom propre, jouant de la répétition, du ressassement, jusqu'au moment de dire enfin ce qu'il importe. La présence insistante de l'expression « Le fils Kermeur » est une façon de dire combien la mère voudrait éviter ce garçon ... »
Mot	D. Martin	09/03/06	« Tanguy Viel travaille le <i>mot</i> , la phrase, pour donner le rythme et conjugue les temps passé et présent pour créer le trouble, tendre l'atmosphère. »
Phrase	N. Czarny	16/09/01	« La <i>phrase</i> elle-même traduit [l]e regret. L'asyndète, cette rupture de construction qui caractérise la langue parlée, est le procédé le plus souvent employé. On revient sur le mot, on le mâchouille comme un cigare éteint. »
	N. Czarny	16/02/06	« Parce qu'il y a aussi, et d'abord, une écriture, une <i>phrase</i> Viel. Une <i>phrase</i> qui emprunte à l'oral mais ne

			colle pas à la « parlure » d’aujourd’hui, une <i>phrase</i> à la syntaxe déformée, déformante, qui traduit les appréhensions ou émotions des personnages. Une <i>phrase</i> dans laquelle un “visage de moi” remplace le possessif, comme on se regarde dans le miroir sans bien se reconnaître, une <i>phrase</i> ample qui s’épuise en quelques <i>phrases</i> nominales, pour traduire la fin, ou plutôt le piège qui se referme sur Sam, dans la jaguar de son “beau-frère” ».
	J. Savigneau	24/02/06	Titre de l’article : « Les mots, le rythme, les images » « On sait depuis son premier roman, publié en 1998, l’année de ses 25 ans, que Tanguy Viel a la <i>phrase</i> . Le <i>phrasé</i> même, le rythme. »
	M. Abescat	27/05/06	« Juste une inexorable mécanique du récit portée par de longues <i>phrases</i> à la puissance fluide, charriant mille détails, observations infimes, notations minuscules, traquant la moindre émotion, bifurquant brusquement pour chercher l’angle juste, poussant dans les recoins et les interstices. Parfaites. <u>Virtuose</u> s. »
	T. Guichard	Janvier 2009	« C’est peut-être le livre de Tanguy Viel qu’on attendait. Un roman qui aurait le <i>phrasé</i> virtuose de <i>L’Absolue perfection du crime</i> et la limpidité narrative de <i>Cinéma</i> . »
	S. Audrerie	08/01/09	« C’est ainsi que Tanguy Viel aime à mener ses intrigues, ménageant le suspens par l’amplitude de ses <i>phrases</i> , la répétition d’adverbes qui crée une urgence et une anxiété, autant que par l’atmosphère si particulière qu’il développe en quelques lignes, maniant les ombres et les éclaircies en un bal de faux-semblant d’où éclate toujours une vérité étonnante. »
	N. Czarny	16/02/09	« Le flot des <i>phrases</i> traduit l’imbrication entre ce moi qu’il fut et ce moi qu’il est, entre soumission à la mère et émancipation, et ce travail sur le rythme de la <i>phrase</i> n’est pas le moindre qu’accomplit l’auteur. »
Autre	J. Savigneau	19/10/01	« La perfection, en effet. Et <i>une manière de perfection</i> aussi chez Tanguy Viel pour décrire les préparatifs, observer les variations d’humeur de chacun, la peur des uns, l’exaltation des autres. »
	M.-L. Delorme	05/02/06	« Ceux qui n’adhèrent pas à sa <i>prose parfaite</i> lui reprochent juste une <i>dextérité vaine d’enfant prodige</i> . Tanguy Viel est son propre ennemi. Il sait que l’on peut vite <i>passer de la virtuosité à la vacuité</i> . »
	N. Crom	16/02/06	« la grâce d’une <i>prose</i> lente, précise, intense, où pas un mot, pas une virgule, pas un silence n’est de trop. »
	J. Savigneau	24/02/06	« Sa <i>voix</i> est [...] singulière, et il faut la chercher derrière le titre de son nouveau livre, <i>Insoupçonnable</i> . »
	M. Anderson	01/04/06	« ...trois brefs romans [...], trois <i>fulgurances formelles</i> , cinégéniques (<i>sic</i>) en diable et d’une <i>rigueur joaillière</i> . »
	D. Garcia	12/12/08	« Et puis, au détour d’un paragraphe, ressurgit cette <i>virtuosité du trait qui signe les vrais écrivains</i> . »

5) Comment les journalistes parlent-ils du style d'Éric Laurrent ?

	Critique	Date	Occurrence
Style et dérivés	N. Czarny	01/02/99	« Si Laurrent garde la trame d'un roman à l'eau de rose, le traitement qu'il fait subir à la langue est moins commun. On le sait depuis <i>Coup de foudre</i> , Laurrent est un virtuose des dictionnaires, joue de toute la gamme des figures rhétoriques, mêle le parisien de la rue (rare) aux vocabulaires spécialisés dont la dernière page, feu d'artifice tiré à l'aide d'un glossaire de la phonétique, est un bon exemple. Cela fait partie du jeu, et donc on s'amuse. Mais on perçoit la grande rigueur, la précision du romancier au travail et c'est plus sérieux. Laurrent est certes un maniériste mais comme les peintres que l'on qualifiait ainsi, il a le <i>style</i> " raffiné " qui les définit. »
	F. Taillandier	04/03/99	« Éric Laurrent écrit élégamment, ses descriptions de Paris sont nettes comme des tableaux hyperréalistes, cérébrales, lissées, impeccables : tout à fait le <i>style</i> que chérissent les éditions de Minuit depuis Jean-Philippe Toussaint et Patrick Deville. Certes, « l'acescence d'un agrume » ne perdrait rien à être remplacée par l'acidité d'un citron, le « vous » butorien prouve seulement que l'auteur a lu Butor, et l'on se passerait franchement du genre nouveau roman : « Les seins de l'inconnue (desquels l'ombre conique qu'ils projetaient sur le tissu blanc de sa brassière rehaussait l'éminence). » Mais ces séquelles probables d'une licence ès lettres n'ont pas empêché Éric Laurrent de confectionner un objet romanesque qui n'ennuie pas le lecteur, même quand il s'y efforce. »
	H. Marsan	16/07/99	« Le récit de l'éducation sentimentale de Félix Arpeggione est laborieusement lisse, méticuleusement minimaliste. On croit lire un apprenti écrivain qui se rêverait virtuose. Comment interpréter l'affectation du vocabulaire et la préciosité des images ? S'agit-il de vider le <i>style</i> de toute efficacité pour dire l'errance d'un héros sans destin ? « Vision somnolente », « acescence d'un agrume », « ataxie », « hypogastre », « épigastre », « atemporalité », « ovoïdes hématomes », ces recherches de vocabulaire sont trop nombreuses pour être innocentes. Le bouquet final - accumulation essoufflée de mots dingues - souligne d'autodérision la capitulation d'un jeune homme amoureux, comme ce « bleu céruléen » qui « colligeait les teintes d'un champ de blé par un après-midi d'été » !
	J.-C. Lebrun	27/04/00	« Tandis que les situations délirantes s'accumulent, en une manière de feu roulant de la loufoquerie, qui rend le texte continûment irrésistible, Éric Laurrent affiche, par un acharné travail sur les mots, l'autre facette de son talent. Chez lui par exemple, les poignées de mains, après qu'on est passé par la salle de bains, se disent forcément "saponacées", les sourires mécaniques lors d'une réception ne peuvent apparaître qu'"infralabiaux", des adolescentes mouillées laissent évidemment transparaître "leurs prémisses plastiques

			de femmes imminentes." Reprenant, dans un registre tout à fait personnel, le travail sur le lexique qu'entreprend le premier Jean Echenoz sans qu'on mesure alors toute la portée de l'innovation, Éric Laurent se livre en l'espèce à un véritable passage en revue de toutes les figures possibles de la rhétorique littéraire. Une mine pour ceux qui pensent la langue capable de subir les plus rudes transformations sans perdre aucune de ses ressources <i>stylistiques</i> . »
	F. Gabriel	19/02/02	« ...pas d'histoire ici, sinon celle d'un <i>style</i> comme aspiré vers l'au-delà de la narration, tenté sans cesse par une rhétorique de la pure contemplation poétique. »
	E. Loret	07/03/02	« Conséquemment, le héros, silhouette en carton glissant sur un décor à deux dimensions, ne peut tenir qu'au prix d'une branlette <i>stylistique</i> , narquoisement exhibée ... »
	M. Rabaudy	28/03/02	« Avec une écriture très « haute couture », Éric Laurent joue avec une virtuosité sidérante sur le clavier du second degré. Il veut épater le lecteur et l'emporte dans son ébriété <i>stylistique</i> . »
	M.-L. Delorme	07/03/04	« Son écriture ciselée est cependant une perpétuelle mise à distance. Le <i>style</i> d'Éric Laurent se balade au bord de l'implosion. Utilisation de mots rares, parenthèses à foison, rythme de montagnes escarpées. »
	F. Gabriel	10/03/04	« ... on a le sentiment qu'un virtuose s'y confronte à l'essentiel, qu'un <i>styliste</i> bavard s'y met soudain à pleurer des larmes sèches. Comme si le collectionneur de mots rares, parfois si agaçant du fait de son maniérisme trop affiché, presque laborieux, mettait son système d'écriture à l'épreuve de ce qui échappe à toute nomination simple : la mort. Les adjectifs ont beau être précis et les termes toujours parfaitement techniques, quelque chose se refuse quand il faut dire l'agonie d'une grand-mère, les sentiments mêlés de temps perdu, de retour à l'enfance dans la chambre du pavillon familial, où l'on retrouve aussi de vieilles revues de charme... »
	D. Martin	Avril 04	« Maintenant qu'il estime avoir “ <i>maîtrisé</i> ” son <i>style</i> , Éric Laurent veut un autre “ <i>contenu</i> ”. »
	E. Loret	06/05/04	« Puis se déploie un festival de subordonnées emboîtées où ahanent quelques incises bien asthmatiques («... pièces que j'escamotais par un tour de passe-passe pour leur en substituer d'autres, de moindre valeur, que, tout en ayant soin, il va de soi, de les soustraire à la vue de maman, je projetais ensuite très fortement dans le fond de la corbeille que nous tendait l'enfant de cœur, afin qu'elles parussent plus lourdes...»). Peu après, il aperçoit une femme derrière un muret qui lui remémore toute «une bande de petites filles» en fleurs, jadis en route pour la piscine (à défaut de plage). Il n'est pas jusqu'au nom de la (grand-mère) disparue qui ne subisse «toutes sortes de métathèses», peut-être du genre de celles qui faisaient d'(a)lberti(n)e une potentielle (g)ilberte...Rien pourtant du pastiche là-dedans. C'est plutôt que Laurent parle la littérature comme d'autres le français. Il combine des <i>styles</i> plutôt que des mots, se méfie du réalisme, mais devient mystique à force de n'être pas croyant. »
	I.Rüf	03/09/05	« Dans ses six premiers romans, Éric Laurent exerçait sa virtuosité sur des thèmes anodins. Le raffinement

			de ces exercices de <i>style</i> contrastait avec la futilité de ce qui s'y racontait. C'était drôle et agaçant. En 2004, dans <i>À la fin</i> , la même langue raffinée tissait, autour de la mort de la grand-mère, la toile de l'enfance et de l'adolescence, inaugurant une nouvelle tonalité. Avec <i>Clara Stern</i> , on croit d'abord à un retour en arrière: lexique raffiné (dès la première page, le pain du sandwich est «rénitent»), énumérations savantes pour évoquer un épisode dentaire burlesque ou dessiner des tableaux amusants de la vie des branchés parisiens. »
	P. Assouline	22/09/05	« Dans <i>Clara Stern</i> , le romancier raconte, dans un <i>style</i> compliqué, une passion pas très simple. Une réussite. »
	M. Petillon	02/12/05	« Au pastiche, ou plutôt aux réminiscences, des romans du XIX ^e siècle se mêle une ironie parfois brutale : pour Laurent, le <i>style</i> peut varier " selon les situations ". »
	M.-L. Delorme	23/03/08	« On retrouve son <i>style</i> de tours et de détours, son jeu avec les conventions, son goût pour les appels de phare, son humour décalé. (...) Car peu importe le <i>style</i> choisi et maîtrisé, peu importe le “c’est trop écrit” ou le “c’est pas assez écrit”, quand ça se montre en accord avec le propos défini. »
	N. Czarny	01/04/08	« Le <i>style</i> d’Éric Laurent tout en élégance, se prête aussi à un humour constant. »
	S. Audrery	22/05/08	« Il n'en faut pas douter : Éric Laurent s'amuse de son propre <i>style</i> [...] Cette introspection minutieuse et lucide se double, on l'aura compris, d'une fine étude sur l'écriture même et la littérature, susceptible de prendre chez l'écrivain le pas sur l'homme, celui-ci vivant plus volontiers dans ses visions que prenant pied dans la vie même, et qui devra pour accéder au bonheur renoncer à la maîtrise stylistique, fût-elle esthétique ou en actes, en se laissant conquérir par un avenir sans certitudes et sans logique »
Manière	N. Czarny	01/09/05	« Qui a déjà lu Éric Laurent connaît son écriture d’une précision extrême, son goût des mots rares (moins flagrant dans ce roman), son <i>art</i> de la phrase longue. Sa « <i>manière</i> » en somme, sans que ce mot ait quoi que ce soit de péjoratif. »
	L. Beninca	Octobre 2005	« L'intrigue est d'une simplicité désarmante, mais preuve est faite que tout est dans la <i>manière</i> de dire. Et pour dire, Éric Laurent emploie un vocabulaire d'une préciosité choisie, des mots d'apparat qui viennent orner ses phrases avec une grâce surannée. [...] Un délice de langage et d'humour, qui retrace non sans gravité la lente montée d'un amour fou. »
Art	N. Czarny	01/02/99	« L’ <i>art</i> et la <i>manière</i> » [titre de l'article]
	J.- C. Lebrun	22/09/05	« L’ <i>art</i> raffiné d’Éric Laurent donne alors sa pleine mesure. »
	N. Czarny	01/04/08	« Tout l’ <i>art</i> d’Éric Laurent est dans le « comment », et les tours et détours du narrateur, ses longues périodes comme ses commentaires sont là pour jouer avec le lecteur qui, pour peu qu’il soit patient, se délecte de cette romance (qui est plus que cela, comme on essaiera de le montrer). »

Langue	J.-C Lebrun	05/02/99	« Chez Éric Laurent tout tient en effet à la fois dans une manière de saisir les êtres et les choses, de suggérer une histoire se tramant déjà dans les fins fonds de l'intériorité, et de laisser la <i>langue</i> en porter les vagues d'échos. [...] Éric Laurent atteint précisément là à une sorte de perfection, qui laisse pressentir le désordre sans cesse renouvelé de l'amour. À l'encontre d'un minimalisme actuellement en vogue, célébration de menus plaisirs domestiques dans une écriture terne et fluette, c'est un tout autre souffle qui passe sur ce livre débordant de fantaisie et d'invention. La langue y livre, avec un égal bonheur dans la tendresse comme dans le burlesque, le grand jeu de ses ressources. Le sens de la trouvaille, la finesse et le délié des sensations, l'éloquence des silences même font percevoir dans ce roman ce qui distingue un <i>art</i> d'une simple mise à plat d'idées. »
	T. Samoyault	11/04/00	« En baladant son héros de ville en ville, de quartier en quartier, Éric Laurent livre avec <i>Dehors</i> un roman circulaire servi par une <i>langue</i> riche et rare. » [chapeau de l'article]
	J.-C. Lebrun	14/03/02	« Une succession de crochets comme autant de bonheurs de découverte. Stéatopyge, bolge, eidétique, hypertélie, trismus, postillure, vicariant, dysbarisme, naupathie, empyreume, vulgivague, nitescence, bornoyant, cachectique, cinéreux, anhélate : la liste des trouvailles, rapportées des lointains fins fonds de notre <i>langue</i> , pourrait de la sorte longtemps se poursuivre. Pour un plaisir de lecture à la mesure de celui qu'on imagine pris lors de l'écriture. »
	J.-C. Lebrun	01/04/04	« Éric Laurent : les trésors de la <i>langue</i> ». [titre de l'article] « Tous [les souvenirs] évoqués, et portés au-dessus d'eux-mêmes, dans une <i>langue</i> minutieusement choisie et ouvree, sertie de mots improbables et rares, qui nous rappellent que le français fut longtemps l'idiome de la courtoisie et de la conversation les plus raffinées. »
	E. Loret	06/05/04	« À <i>la fin</i> commence comme à l'habitude, par un trop-plein de la <i>langue</i> opposé à l'inconsistance du réel. Vocabulaire confit fin-de-siècle, sous un ciel «humide et hyalin», ce que le narrateur appelle un peu plus loin sa «lexicophilie compulsive». [...] La description de l'agonie, on l'a dit, est encore marquée par une impossibilité, une tétanie de la <i>langue</i> qui n'est pas sèche mais plutôt convulsionnaire, clinquante, quoique dépourvue de l'ironie qui la soutenait dans les précédents textes de Laurent, qui sonne faux. »
	N. Czarny	01/09/05	« La <i>langue</i> est chez Laurent le baromètre d'une civilisation. [...] C'est ainsi que de roman en roman, Éric Laurent se sauve, par la beauté de <i>la langue</i> , par les phrases... »
	J.- C. Lebrun	22/09/05	« Le marivaudage, ainsi qu'au cinéma dans <i>L'Esquive</i> , se glisse dans des habits contemporains et se fait entendre dans une <i>langue</i> décalée. Ici rapide, pressée, haletante, accentuée à la limite de l'audible. Là contournée, complaisante, surchargée, parfaitement non naturelle. Deux façons opposées de capter et suggérer un même affrontement sentimental. »

	M.-L. Delorme	23/03/08	« Mais c'est pourtant fou d'écrire aujourd'hui dans une <i>langue</i> baroque, fiévreuse, longue, soutenue, référencée pour rendre compte du monde environnant. C'est le <i>langage</i> comme une arme. »
	J.-C. Lebrun	27/03/08	« Et la <i>langue</i> , dans l'admirable variété de ses ressources, suit au millimètre près la complexité de l'échange entre Yalda et le narrateur [...] ils vont ainsi se côtoyer, tisser entre eux une trame de mots sans apparente importance. [...] À leur façon, les deux personnages revisitent les postures ambivalentes et les fins entrelacs sémantiques du marivaudage. Jusque dans cette <i>langue</i> fourmillant de raretés, d'un impeccable classicisme. La phrase parfois chemine sur plus de trente lignes, dans un subtil balancement accordé au rythme de ce jeu de masques. Pour dire cette complexité, Éric Laurent revendique l'usage d'un français délibérément littéraire, véritable « <i>langue étrangère</i> » pour des lecteurs accoutumés à la rapidité des réparties, à la misère lexicale et à l'épaisseur d'esprit ambiantes. [...] Pratiquer un français parfait, savant et ductile « comme dans les livres », c'est aussi pour lui venger le vieil homme [un grand-père venu d'Italie et qui se faisait moquer à cause de son accent]. La richesse du lien lentement se dévoile, entre cette écriture hautement sophistiquée et les circonstances de la vie. Avec toujours la pointe d'humour qui dans le lignage de Marivaux donne à ce texte profond son semblant de légèreté. On l'aura compris : on est cette fois complètement séduit par cet écrivain virtuose et cultivé en diable, adorateur sans retenue de notre <i>langue</i> . »
	S. Audrery	22/05/08	« Comparaison a priori saugrenue entre le roman anglais et celui, très contemporain, et à la préciosité néanmoins classique, d'Éric Laurent, dont le narrateur, multipliant les masques antipathiques, pour son lecteur et pour ses partenaires, demande à être découvert avec la même patience et méticulosité que sa <i>langue</i> extrêmement travaillée emprunte pour mieux les perdre. »
	V. Roy	20/06/08	« Éric Laurent réussit, avec <i>Renaissance italienne</i> , son roman le plus abouti. Il donne ici toute la mesure (toutes les mesures) de sa <i>langue</i> exigeante et gourmande - ses descriptions des femmes et de la campagne italienne sont somptueuses. Tout est juste, si juste. C'est superbe ! »
Langage	J.-C. Lebrun	14/03/02	« Cette inhumaine déchirure appelle un <i>langage</i> à son exacte démesure: les mots communs, trop usés, n'y suffisent pas. Nulle préciosité ici, mais la recherche d'un vocabulaire rare, seul capable de dire cet état d'étrangeté à soi-même, dans lequel une passion violemment bridée vous jette. Le travail littéraire par excellence, retrouvant par ses voies propres ce qui bouillonne dans les tréfonds. »
	P. Assouline	22/09/05	« En fait, le <i>langage</i> est le véritable fond de ce roman. On n'ose écrire : sa trame. Les mots ne sont plus un moyen au service de quelque chose qui les dépasse, mais une fin. C'est la limite de ce genre d'exercice, fût-il virtuose, plein d'incises et de digressions, de parenthèses entre les parenthèses, de noms suivis de leurs synonymes. Mais jamais il ne sent le dictionnaire. Son vrai mystère et sa réussite tiennent à ce que, malgré tout ce qui nous échappe de son sens, on ne se précipite pas pour le connaître. Faut-il qu'un roman possède

			un charme puissant pour nous décourager de comprendre ce qui n'a pas à être expliqué. »
	N. Kaprielian	18/03/08	« C'est à cela qu'on reconnaît qu'on aurait tort de réduire Éric Laurent à son <i>langage</i> précieux, à ses mots rares, comme s'il s'agissait d'un érudit qui pontifie. [...] Mais il ne faudrait pas passer à côté de ce qu'est aussi <i>Renaissance italienne</i> : un roman d'une drôlerie insensée, où la préciosité du <i>langage</i> , sans cesse heurtée à la trivialité de la vie, crée, à force d'effets de décalage, des étincelles de burlesque inouïes. »
	N. Czarny	01/04/08	« En effet, et c'est une des particularités de ce roman, Éric Laurent s'y livre, parle de sa relation avec le <i>langage</i> . C'est presque un lieu commun que d'évoquer son vocabulaire très riche, sa syntaxe à la fois précise et souple, sa façon d'« écrire oralement ». L'origine de cette passion pour la langue française tient à une souffrance, une blessure. Le petit fils d'immigré italien qu'il était voulait « venger » son grand-père, et il a eu à cœur de connaître la langue dans ses nuances, dans tout son raffinement, mieux que n'importe quel natif, « <i>en faisant en sorte que leur propre langue maternelle leur apparaisse soudain comme une langue étrangère</i> ». Ambition assez proche de celle de Modiano, qui voulait écrire un français plus « pur » que celui de ces écrivains antisémites français, dont la bibliothèque paternelle était remplie. »
Écriture	J.-C Lebrun	05/02/99	« <i>Remue-ménage</i> se présente à la fois comme une ingénieuse histoire d'amour et une superbe illustration du rôle premier de l' <i>écriture</i> , cette grande oubliée des furieux affrontements du dernier automne littéraire. [...] Les débats, dont quelques romans à forts tirages furent à l'automne le prétexte sans doute davantage que l'objet, ont en général curieusement ignoré, ou occulté, ce qui constitue la cellule mère de tout texte littéraire : son <i>écriture</i> . Avec un premier recul, on voit mieux comment des réflexions de caractère idéologique et politique, ne trouvant peut-être plus de terrain d'expression à leur mesure, semblent avoir soudain découvert un espace pour se déployer, venant au bout du compte vampiriser des projets qui se présentaient d'abord comme contestations d'un certain héritage littéraire. Si l'on relit aujourd'hui la pléthore d'interventions en tous genres auxquelles ces livres donnèrent lieu, on voit tout bonnement revenir en force ce que l'on avait cru à jamais révolu : une conception du texte comme support inerte de l'idéologie, et de l' <i>écriture</i> comme simple couche de finition. Ce qui, convenons-en, limite singulièrement la portée de ces empoignades et laisse surtout entières les interrogations sur le sens profond d'œuvres comme celles de Michel Houellebecq, Virginie Despentes ou Philippe Delerm. Alors on aurait presque envie, à titre de leçon de choses, de proposer une lecture toute modeste d'apparence, qui sous les dehors d'une banale histoire d'amour vient illustrer l'insurpassable pouvoir de l' <i>écriture</i> , cette capacité à métamorphoser le réel et à dessiner des possibles de la vie individuelle qui, depuis l'apparition du genre romanesque, n'a cessé de s'affirmer comme la grande affaire de la littérature... »

	E. Loret	11/02/99	« Même s'il continue, en exhibant le travail de l' <i>écriture</i> , de liquider la fiction, de tenter d'en faire le deuil, c'est-à-dire de tenir proche le monde dans la distance même (alors que la proximité du monde comme celle de Délie nue ne réfléchit que l'incapacité à s'en rendre possesseur), Éric Laurent se fait, avec ce quatrième roman, un peu plus sérieux, ou plus reconnaissable peut-être, moyennant une larme de psychologie, non pas romanesque, bien sûr, mais placée sous les auspices du <i>Malaise dans la culture</i> de Freud, cité en exergue de la première partie ... »
	D. Martin	03/99	Il y ajoute du mouvement. Quelque chose que l'on pourrait qualifier de cinématographique, mais qui doit tout à l' <i>écriture</i> . Des effets de travellings, de bande-son, des plans rapprochés, voire de très gros plans, une façon très habile d'aller chercher le détail, et derrière le détail l'émotion. Le trouble parfois.
	F. Taillandier	04/03/99	« On fabrique un roman distancié qui ne dit strictement rien, mais le dit dans une <i>écriture</i> soignée et moderne, du Jacques Becker remonté par Tati et reconstitué en images de synthèse. »
	H. Marsan	16/07/99	« Le glacié de l'humour et la prétention de l' <i>écriture</i> seraient alors un art du décalage. [...] Ce narcissisme désenchanté donnerait alors raison à l' <i>écriture</i> hérissée de poncifs recyclés, comme le reflet ironique de cette jeunesse du désir où vieillir est un verbe suranné. »
	T. Samoyault	11/04/00	« Par un processus d' <i>écriture</i> d'une richesse extrême, Éric Laurent semble toujours remplacer la chose par son nom, puis son nom par sa définition ou par la description, en sorte que la chose revient, épaissie et troublante. Cette <i>écriture</i> du donné et de l'acquit agit par déploiement minutieux des phénomènes (...) »
	D. Martin	02/02	« La situation est boulevardière. Le roman ne l'est pas. Pour mille raisons. La première est la qualité d' <i>écriture</i> de Laurent, sa façon de mener l'action jusqu'à son terme, sans réserve aucune. »
	F. Gabriel	19/02/02	« Ne pas toucher : ne pas trahir. C'est un défi d'autant plus intenable que la femme fait tout, semble-t-il, pour vous rendre fou, provoquant par ses charmes de brusques échauffements de l' <i>écriture</i> et des morceaux de bravoure d'un maniérisme proprement halluciné. »
	N. Czarny	01/03/02	« L' <i>écriture</i> riche et précise de Laurent décrit des circuits, des milieux, tout un monde en somme né sur les ruines du mur de Berlin (...) »
	P. Besson	07/03/02	« Éric Laurent, au lieu de continuer son histoire, réécrit à sa manière fort distinguée le <i>Guide du Routard Californie</i> . Il nous rattrape à la fin, parce que dans le fond c'est un maître d' <i>écriture</i> , avec le chapitre splendide de la première et dernière nuit d'amour de Clovis et de Véronica. Quand il laisse son dico tranquille, Laurent fait des merveilles. C'est l'as des as de la description, spécialement quand il s'occupe d'un corps de femme. C'est si bon, quelqu'un qui écrit bien. Si tiède à l'oreille, si doux sous la dent. Les mots justes exactement mis ensemble. »
	F. Gabriel	10/03/04	« L'ensemble réussit en tout cas à constituer ce qu'on appellera une expérience d' <i>écriture</i> réussie : ou comment un écrivain doué, sensible à son temps mais obsédé surtout par l'impossible perfection formelle

			du roman pur, s'est risqué sur des terres qui n'étaient pas les siennes – plus intimes et plus réflexives. »
	J.-C. Lebrun	01/04/04	« Les lecteurs pressés, ou trop peu attentifs, ne verront certainement dans le dernier roman d'Éric Laurent - un mince volume d'à peine cent pages - qu'un brillant exercice de style. Une manière de nouvelle démonstration d'une virtuosité qu'on lui connaissait déjà. Avec des préciosités, des afféteries de <i>langage</i> , des recours réguliers et ostensibles à des mots rares ou passés de mode. Cela pourrait ressembler fort à une provocation, à l'heure où certains somment le roman de mettre en veilleuse ses interrogations sur l' <i>écriture</i> comme instance de représentation, et l'enjoignent de revenir aux recettes du bon vieux réalisme. Ce septième roman paru depuis <i>Coup de foudre</i> , en 1995, témoigne en fait d'une remarquable continuité. Et approfondit seulement un peu plus un choix esthétique opéré dès l'origine : l' <i>écriture</i> considérée comme un art, un façonnage extrême de la langue, et capable ensuite d'apporter de la distinction et de la beauté dans ce qu'elle capte du quotidien du monde. »
	N. Czarny	01/09/05	« L'écriture d'Éric Laurent est inimitable. »
	D. Martin	06/10/05	« [Éric Laurent] s'est apaisé. Juste assez pour désespérer ses contradicteurs, ceux qui déploraient une <i>écriture</i> inutilement sophistiquée, un vocabulaire trop recherché. Avec l'âge et le temps, il a délaissé la pure virtuosité pour en venir à plus de simplicité formelle, sans perdre une once d'ambition. C'est d'une prose extrêmement élégante qu'il dépeint la débauche et la trivialité, les affres du désamour, le désespoir. [...] Il semble que le héros de cette histoire suive dans ses aventures le même chemin que l'auteur dans son <i>écriture</i> . Lui aussi cherche l'essentiel. »
	M. Petillon	02/12/05	« On retrouve, dans le huitième roman d'Éric Laurent, son <i>écriture</i> si particulière, saturée, foisonnante, et certains de ses personnages (...) »
	J.-C. Lebrun	27/03/08	« Par la puissance et le raffinement d'une <i>écriture</i> qui ne cède plus aux tentations d'un certain dandysme, faisant naître un constant régal de lecture. »
Mot	D. Martin	03/99	« À part qu'ici tout est écrit d'une manière somptueuse, avec un plaisir évident de jouer des <i>mots</i> , des sens, d'inventer, d'oser. Si bien que l'on s'arrête souvent pour relire une phrase, un paysage ou pour rire, ce qui tout de même pas fréquent, pas banal, de rire comme ça dans un roman, aujourd'hui. »
	T. Samoyault	11/04/00	« La précision scientifique et l'abondance de <i>mots</i> rares n'ont pas pour fonction d'étaler un savoir, même si la capacité heuristique du roman est ici honorée, mais de renforcer le déplacement virtuose des éclairages et l'épaisseur, la largesse du monde représenté. Tout est ainsi soumis à la dissection, la phrase longue – dont la première offre un magnifique exemple – enroulant à la fois l'information événementielle, sa perception par le personnage et la mécanique de sa présence. »
	P. Besson	07/03/02	« Terminons, parmi tant d'autres <i>mots</i> rares, avec [...] des « bouffées cachectiques et cinéreuses ». Cachectiques ? De cachexie : « Etat d'affaiblissement, d'amaigrissement

			extrême du corps... » Cinéreuses ? Problème : Larousse ne connaît pas cinéreuses. [...] quoi qu'il décrive, il va chercher <i>ses mots</i> dans le dictionnaire. »
	J.- C. Lebrun	22/09/05	« Cent quatre-vingt pages de texte et pas loin d'une centaine de <i>mots</i> rares. De néologismes issus de dérivations hardies. D'archaïsmes. Une pluie de références picturales. <i>Clara Stern</i> , huitième roman d'Éric Laurent, affiche plus encore qu'à l'ordinaire les choix esthétiques de l'écrivain. Placé sous les doubles auspices de Rimbaud et de Kafka, le texte se présente en effet jusqu'à la saturation, comme un exercice de haute voltige langagière. Le romancier [...] semble en l'espèce avoir voulu aller au bout du maniérisme et en épuiser les ressources. L'on pourrait s'en trouver irrité si ce choix procéder de quelque gratuité, si l'on avait seulement affaire à une inclination formaliste. Ce n'est pas exactement le cas. [...] [L]es mots qui s'exhibent, avec leur étalage de rareté et de préciosité, leur agaçante propension à occuper le devant de la scène, y servent en même temps de masque et de révélateur : dans le jeu fuyant de ce moderne marivaudage, il est infiniment plus aisé de faire assaut de pédanterie lexicale ; de se draper dans une distinction confinant au snobisme que de consentir à faire entendre les termes exprimant la vérité et l'exacte mesure du sentiment amoureux. »
	L. Beninca	Octobre 2005	« De sa plume trempée dans l'or fin des <i>mots</i> , Éric Laurent explore avec finesse et drôlerie la mécanique des sentiments. »
Phrase	H. Marsan	16/07/99	« Le charme de <i>Remue-ménage</i> naît aussi de ces <i>phrases</i> abusives de timide exhibitionniste qui dissimulent le désarroi des jeunes gens d'aujourd'hui qui aiment les femmes mais n'osent plus dire qu'ils regrettent leur mère. »
	N. Czarny	01/05/00	« Une <i>phrase</i> , longue comme trois années d'hésitations sentimentales et sexuelles traduit cette dérision de Louis Brumaire. On est chez Éric Laurent et rien n'existera dans ces 220 pages qui n'ait une forme très écrite. On connaît le goût du romancier pour le vocabulaire, les lexiques techniques mêlés, les ruptures que leur usage peut provoquer quand on les confronte à la langue parlée et à ses blancs ou vides. »
	D. Martin	Avril 04	« Une <i>phrase</i> ample et longue, riche en parenthèses, inserts et digressions ; un vocabulaire précis à friser la préciosité. »
	P. Assouline	22/09/05	« [La musicalité du titre] donne le la d'une écriture. L'incipit est proustien en ce qu'il lance à l'assaut du lecteur désarmé une superbe <i>phrase</i> de 18 lignes, mêlant « le Jugement dernier », de Giotto à Padoue, le solstice d'été, la borne d'appel d'une station de taxi du boulevard Saint-Germain et un snack borgne de la rue de l'Ancienne-Comédie aux douleurs manducatoires du narrateur. »
	N. Kaprielian	18/03/08	« Autour d'un nouvel amour sur fond de Toscane, Éric Laurent signe un véritable roman à suspense, où ses <i>phrases</i> se font de plus en plus sinueuses. » [chapeau] « Les signes qu[e les personnages amoureux] se renvoient mutuellement s'enroulent l'un à l'autre comme des liens fragiles, comme les longues <i>phrases</i>

			sinueuses d'Éric Laurent qui s'étirent, s'allongent de plus en plus, comme pour mieux saisir le réel et le (donner à) lire au risque d'échouer à vivre. »
	L. Beninca	Octobre 2005	« Cela commence par une <i>phrase</i> qui occupe toute la page, et nous mène du solstice d'été à la mandibule gauche du narrateur. »
	M. Petillon	02/12/05	Curieux décalage entre la <i>phrase</i> ornementée, alambiquée, témoignant d'une " lexicophilie compulsive ", et la justesse très contemporaine du regard porté sur les mœurs.
	M. –L. Delorme	23/03/08	« On écrit avec son corps mais on lit aussi avec son corps. Et ses longues <i>phrases</i> désossées, sophistiquées, allongées obligent à l'apnée. On se retrouve, non pas dans le monde, mais dans son monde à lui. C'est quelque <i>part</i> entre classicisme et modernité, littérature et cinéma, généralités et intimité. On peut d'ailleurs développer tout un discours sur son travail de romancier fait de détournements de genre, de rythmes poétiques, de références aux textes fondamentaux, de clins d'œil musicaux, mais on peut aussi souligner l'épure de romans à flots de mots sur les éternels mécanismes du cœur humain. »
Divers	E. Loret	11/02/99	« Dans son quatrième roman, Éric Laurent explore le désarroi des trentenaires, en domestiquant quelque peu la <i>virtuosité</i> qu'on lui connaît. »
	F. Taillandier	04/03/99	« Laurent semble avoir été touché par l'aile du <i>minimalisme</i> . »
	J.-C. Lebrun	27/04/00	« Il s'agit en fait de Laurent, prénom Éric, brillant jeune romancier de la toute fin de ce siècle, qui nous donne cette oeuvre virevoltante, inventive et drôle en diable, somptueux <i>feu d'artifice verbal</i> , au bout de quoi le fameux <i>minimalisme</i> , aussi communément qu'abusivement attribué aux auteurs des Éditions de Minuit, en prend encore une fois un sacré coup. »
	F. Gabriel	19/02/02	« Tout ce qu'on aime, en tout cas : les délires et coquetteries dans la précision lexicale, les ellipses narratives et les descriptions merveilleusement inutiles, l'humour et ses ruptures de <i>ton</i> , surtout, ces jeux de miroir de la fiction qui se regarde, souvent précieuse, parfois triviale (tantôt Proust, si l'on veut, et tantôt San Antonio). »
	E. Loret	06/05/04	« On penserait volontiers que Laurent a l'âme médusée, qu'il souffre d'une incapacité à envisager la réalité autrement que comme minérale, en miettes, semblable à sa <i>syntaxe</i> brisée, « une tasse de porcelaine blanche, à l'émail craquelé, emplie aux trois quarts de café, dans le disque noir de laquelle, que festonnaient de petites bulles semblant des perles d'or et parcouraient des volutes de vapeur, se reflétait mon visage ». »
	D. Martin	18/09/05	« Une occasion de s'affirmer comme un analyste hors pair des sentiments, des émotions, un scrutateur du désir. Ce qu'il fait, de cette <i>prose</i> élégante et raffinée qu'on lui connaît, et qu'il sait mettre au service de toutes les situations. Même – surtout – des plus triviales : ainsi dépeintes, à phrases longues, d'un

			vocabulaire recherché ; la débauche, les dérives, n'en paraissent que plus sombres, plus terribles, plus désespérantes. »
	S. Audrery	22/05/08	« L'auteur multiplie les subordonnées, les termes rares et les subjonctifs, use du rythme des césures et même de l'alexandrin en prose : <i>facture</i> «laurentienne» dont d'aucuns pourront s'agacer quand sa dimension poétique est au contraire un véritable baume au lecteur fatigué par les romans de l'à-peu-près et les facilités syntaxiques auxquelles trop de romanciers actuels cèdent volontiers. Éric Laurent fait partie de ces écrivains rares capables de maîtriser une description dont l'apparente fluidité dissimule une grande prouesse technique, tels ses croquis littéraires de plusieurs pages d'une femme dansant dans une fête de village ou prenant un verre de chianti sur une terrasse ensoleillée. »

6) Comment les journalistes parlent-ils d'une école Minuit ou d'un style Minuit ?

Critique	Date	Occurrences
I. Rüf	14/04/01	Titre de l'article : « Après 50 ans d'édition, Jérôme Lindon laisse orphelins les enfants de Minuit » « Ce n'est pas un hasard si les auteurs qui ont renouvelé le roman français depuis quinze ans se retrouvent sous ces sobres couvertures au liséré bleu: Jean Echenoz, Michel Oster, Christian Gailly, Marie NDiaye découverte à 17 ans, Éric Chevillard, Marie Redonnet et tant d'autres. Tous se souviennent de l'exigence absolue de Lindon, parfois tyrannique mais toujours pertinente. Il travaillait en étroite collaboration avec sa fille Irène. C'est elle, les dernières années, qui assumait les choix littéraires alors que Lindon se consacrait à la défense des métiers du livre. C'est elle qui maintiendra le cap des nouveaux auteurs comme Tanguy Viel ou Laurent Mauvignier. »
S. Le Fol, S. Lapaque	13/09/01	« Ce qu'apportent de nouveau les traducteurs rassemblés autour de l'écrivain Boyer et du prêtre Sévin, facétieux maîtres d'œuvre de cette Bible gadget, c'est <i>cette écriture blanche, frigide, anorexique, qui fait le bonheur des éditions de Minuit et de P.O.L.</i> ¹ . » (au sujet de la traduction de la Bible par des écrivains, publiée chez Bayard et Mediaspaul Québec, 2001)
I. Rüf	31/10/01	« Si cette œuvre a pu se développer, c'est grâce à la clairvoyance d'un éditeur, Jérôme Lindon, disparu ce printemps en laissant aux <i>Éditions de Minuit un catalogue qui réunit les auteurs français les plus novateurs des cinquante dernières années.</i> »
N. d'Estienne d'Orves	11/12/01	Titre de l'article : « TANGUY VIEL : du rififi chez Minuit » <i>Paupières tombantes, cheveux courts en bataille, oreilles pointues, Tanguy Viel a l'air d'un elfe. Son style aussi est aérien ; épuré, éthéré, resserré à l'extrême. Tout ce qu'on aime chez Minuit, en somme.</i> Il faut dire que leur nouveau poulain a bien du talent, un talent reconnu par une critique quasi unanime.
M. Rabaudy	27/12/01	Titre de l'article: « Les enfants de Minuit » « A ceux qui assurent qu'il existe une « <i>école Minuit</i> », les auteurs actuels répliquent qu'il y a un « <i>esprit Minuit</i> », <i>une sensibilité, comme on remarque entre des enfants pourtant différents un air de famille.</i> Voici l'avis d'Éric Chevillard: « <i>Contrairement à la rumeur répandue par quelques critiques idiots ou de mauvaise foi, ou peut-être aveugles, les malheureux, tous les livres publiés par Minuit ne sont pas l'œuvre d'un unique écrivain. En réalité, nous sommes bel et bien plusieurs. Il y a de très fortes personnalités, irréductibles et plutôt solitaires. Nos points de vue sur la littérature sont parfois violemment antagonistes... Nous sommes liés, je crois, par notre admiration pour Beckett. Lors de ma première rencontre avec Jérôme Lindon, je n'en menais pas large, d'autant que l'escalier qui mène à son bureau est très</i>

¹ Je souligne dans l'ensemble des articles.

		<p>étroit... Irène nous a vite rejoints. Nous avons été interrompus par un coup de téléphone de Beckett, le grand jeu!... J'ai vécu ce jour-là mon heure de gloire.» (...)</p> <p>« La farouche Marie NDiaye pense que tous partagent «un goût bien défini auquel on reste fidèle. Pas de divagation. Quelque chose comme un esprit commun». Sentiment défendu par Christian Oster: « Pas d'école littéraire, des sensibilités parfois communes, mais parfois diverses. Esprit de famille, sans doute. Peut-être lié à ce projet qui considère la littérature comme un art, comme une forme qui se travaille.» Un esprit de famille qu'entretient Irène Lindon. Chaque fois que l'un d'entre eux fait paraître un livre, elle l'envoie à tous. Ainsi s'écrivent-ils, restent-ils proches, même si les sépare la distance géographique. »</p>
P. Besson	24/01/02	<p>« Minuit annexe de la collection Harlequin ? Après le parler plan-plan hautement sentimental de Tanguy Viel et la narration fleur bleue par Jean Echenoz de ses rapports plus ou moins tendres avec Jérôme Lindon voici une romance d'amour de Christian Gailly au titre très Méditerranée: <i>Un soir au club</i>. Après l'école du regard, celle du regard amoureux ? Depuis <i>L'Amant</i> de Duras, l'avant-garde la chambre. On est dans le mélo jusqu'au haïku ! »</p>
F. Beigbeder	02/03/02	<p>« <i>Ne pas toucher</i> d'Eric Laurent est un roman à vous réconcilier avec les Éditions de Minuit : drôle, original, précis, adroitement construit, intelligent sans être hermétique. Tous ceux à qui je l'ai conseillé m'ont remercié chaleureusement : imaginez <i>Pulp Fiction</i> chez Jérôme Lindon, <i>Glamorama</i> réécrit par Robbe-Grillet. Un délice. »</p>
P. Besson	07/03/02	<p>« <i>Ne pas toucher</i> appartient à la nouvelle catégorie littéraire dite du best-seller masqué. C'est une Série noire écrite dans l'esprit de la collection Harlequin, enveloppée dans le beau papier cristal de l'avant-garde. Guy des Cars passé à la moulinette des Éditions de Minuit. N'empêche : Jérôme Lindon aurait sans doute fait refaire <i>Ne pas toucher</i> à Eric Laurent. Après un début sur les chapeaux de roues, il y a un sérieux trou d'air au milieu du livre. Un peu comme si Dostoïevski, en plein <i>Crime et Châtiment</i>, avait décrit pendant cent pages les parcs et jardins de Saint-Pétersbourg. »</p>
D. Jacob	28/03/02	<p>Titre de l'article : « Minuit, la nouvelle vague »</p> <p>Illustration de l'article : la photographie mythique des écrivains du Nouveau Roman, prise en 1959 par Mario Dondero devant la maison d'édition a été truquée. Sur l'original, sont photographiés, de gauche à droite : Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, Jérôme Lindon, Robert Pinget, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute et Claude Ollier. Les visages de ces auteurs ont été remplacés, sur le photomontage, par ceux d'Éric Laurent, Tanguy Viel, Éric Chevillard, Christian Gailly, Christian Oster, Jean Echenoz, Irène Lindon et Laurent Mauvignier.</p> <p>Chapeau de l'article : « <i>Minuit, c'est le Nouveau Roman, deux Nobel et trois Goncourt. Mais la plus grande des petites maisons a su également découvrir, et révéler, une nouvelle génération d'auteurs qui, de Jean Echenoz à Marie NDiaye, collectionnent aujourd'hui les succès.</i> »</p> <p>Cet article montre tout d'abord le culte de la figure de Jérôme Lindon en relatant, du point de vue de deux auteurs (Éric Laurent et Jean Echenoz), l'acceptation par l'éditeur du premier manuscrit. L'article rapporte ensuite le sentiment des écrivains face au refus de leur deuxième manuscrit (Christian Oster, Jean Echenoz), avant d'évoquer la</p>

		<p>douleur engendrée chez ces mêmes écrivains par le décès, en 2001, de l'éditeur.</p> <p>À ce stade, Didier Jacob interroge : « <i>Quid</i>, hors ce culte des Lindon, de l'esprit Minuit ? » Ce qui nous réunit, explique Christian Gailly, c'est une sorte d'élégance d'ironie, de légèreté, un goût de la parodie. S'il y a une école, c'est une école de la pudeur et de la discrétion. » Cousin d'Echenoz par la posture ironique et détachée, Éric Laurent, lui, voit dans la faillite de l'engagement, d'une part, de l'intellectualisme de l'autre, l'explication de cette légèreté. Mais Marie NDiaye et Laurent Mauvignier sont loin, eux, du énième degré en littérature. Chez Minuit, on fête ainsi les noces, improbables il y a quelques années, du formalisme pur et dur et de la fiction ressuscitée. (...) Éric Chevillard se refuse aussi à examiner la question : « Je m'inscris en faux contre l'idée selon laquelle nous formerions un groupe cohérent d'écrivains partageant les mêmes principes d'écriture. Je me sens parfois même un peu seul dans mon genre. Et je cherche en vain parmi les auteurs des Éditions de Minuit ces adeptes de la phrase blanche, froide et sans matière que nous serions tous, à en croire quelques critiques. Est-ce que ce brouillard glacé n'émanerait pas plutôt des yeux morts de ceux qui s'y égarent. » Modeste, presque timide, Laurent Mauvignier n'est guère plus disert et Hélène Lenoir avoue caler aussi : « Un <i>style</i> ? Je ne sais pas ce que c'est. Il y a elle, Irène, son extraordinaire présence, en toutes choses, à tout moment. » Et Mauvignier de conclure, d'une belle et juste formule : « Ce n'est pas un éditeur de livres. C'est un éditeur d'auteurs. »</p> <p><i>Plutôt qu'une école, donc, une congrégation, entre société secrète, loge maçonnique, club anglais à cotisation inabordable. »</i></p>
P. Besson	26/09/02	<p>« On raille, on daube, on se moque mais au fond <i>quelle homogénéité chez les jeunes auteurs Minuit, quel sérieux profond, quel calme dans le devoir non seulement rendu, mais accompli. Comme ils travaillent bien: ce sont les compagnons du tour de France.</i> Il y a chez eux quelque chose de l'artisan français tel qu'il fut vanté par Sacha Guitry dans son film <i>Le Trésor de Cantenac</i> (1949). Chez eux, ils ont accroché leurs diplômes mérités: prix Médicis, prix Inter, prix Goncourt. Ce sont de <i>bons élèves souriants</i>, et même parfois un peu ironiques, qui aiment les femmes et les enfants. À tout moment, ils restent <i>une équipe solidaire</i>. Ils ne jouent pas perso: <i>pas de prise de position politique</i> (enfin un peu tout de même contre Le Pen), pas de déclarations intempestives genre: « L'islam est une religion de cons », ce qui a conduit Houellebecq au tribunal. Non, eux, ils bossent. <i>Ne lèvent pas le nez de l'établi, sauf de temps en temps pour aller manger une salade et boire un pamplemousse pressé au Lina's ou au Café Marly avec un autre jeune auteur Minuit. Cette façon de leur donner à tous les mêmes caractères d'imprimerie: pas étonnant qu'ils finissent également par avoir le même caractère. »</i></p>
S. Le Fol	03/12/02	<p>« Chez les éditeurs, <i>les Éditions de Minuit semblent toujours faire figure de label de qualité</i> puisque trois de leurs auteurs, en plus de Marie NDiaye, figurent dans le top 10 : Laurent Mauvignier (<i>Ceux d'à côté</i>), Tanguy Viel</p>

		(<i>L'Absolue perfection du crime</i>) et Éric Laurent (<i>Ne pas toucher</i>). »
Baptiste Liger	Mars 2005	« Ce jeune quadragénaire (Chevillard) occupe, dans la <i>famille Minuit</i> , la place du cousin intello capable de provoquer l'hilarité tout en restant impassible. (...) Ce Vendéen d'origine envoie son premier manuscrit aux <i>prestigieuses Éditions de Minuit</i> . Enthousiaste, Jérôme Lindon accepte de le publier, explique-t-il aujourd'hui. « Ca va peut-être paraître prétentieux mais, à mes yeux, à l'époque, c'était une chose normale. Outre la question du talent ou de la qualité, je ne voyais pas, de toute façon, ce que j'aurais pu faire d'autre dans la vie. Mais quand je me suis retrouvé face à l'éditeur de Beckett, je me dis que j'avais eu un sacré coup de chance. <i>Minuit publie si peu et prône une telle exigence...</i> »
J.-P. Amette	02/03/06	« Ce premier roman révèle un écrivain fiévreux, musical, inspiré, prodigieusement tactile, <i>d'une dignité qui impressionne en ces temps d'édition camelote</i> . Profonde humanité, ton ardent, maîtrisé. Anne Godard est l'une des plus belles découvertes dans l'histoire des Éditions de Minuit. »
F. Noiville	10/03/06	« <i>L'Inconsolable</i> , le premier roman d'Anne Godard, est une surprise, un saisissement, une <i>troublante trouvaille des éditions de Minuit</i> . <i>Troublante ? Le manuscrit a été refusé partout hors de la maison de la rue Bernard-Palissy. Peut-être parce qu'il va à rebrousse-poil de ce que le lecteur attend. Peut-être parce que quelque chose dans cette écriture nous heurte et nous résiste. Peut-être parce que cet inexplicable-là est justement ce qui séduit.</i> »
S. Denis	25/09/06	« Minuit plaisait [à Emma, personnage du roman éponyme de Flaubert qui est devenue, sous la plume de S. Denis, jury du prix Goncourt]. <i>C'était, mon Dieu, c'était une de ces maisons dont on sait la naissance, le contexte, l'existence au fond qu'on juge méritoire et même exemplaire. Minuit, voilà des gens qui ne demandent rien. Emma votait Minuit. Elle n'était pas sûre de ne pas préférer le roman d'un autre éditeur, mais il y avait dans cette rentrée d'automne une espèce de justice distributive qui contentait son cœur exigeant.</i> »
P. Assouline	30/10/09	Titre de l'article : « Trois candidats au Goncourt sous l'étoile de Jérôme Lindon ». « ... cela fait huit ans que Jérôme Lindon n'est plus de ce monde. Sa haute silhouette et son allure austère n'en planent pas moins sur le plus attendu des grands prix d'automne. Le fait est que, des quatre auteurs sélectionnés sur la dernière liste du Goncourt (Marie NDiaye, Jean-Philippe Toussaint, Laurent Mauvignier et Delphine de Vigan), les trois premiers doivent quelque chose de l'ordre de la reconnaissance au directeur des Éditions de Minuit. Même si Marie NDiaye vogue désormais sous pavillon NRF, crème à liseré rouge, elle a été découverte par <i>cet éditeur qui ne transigeait pas sur son absolu de la littérature, au point de ne jamais modifier son cap en un demi-siècle de barre</i> . NDiaye, Toussaint, Mauvignier ont en commun de s'être reconnus dans une maison d'édition animée par un grand lecteur, qui avait repéré Jean Echenoz avant de les repérer eux, et avant encore Samuel Beckett. S'il y a une école du regard, c'est là et pas ailleurs. Jérôme Lindon était vif, curieux, pressé. Un intéressant mélange de douceur (voix, gestes) et de détermination (jugements littéraires). Il tenait qu'un écrivain se doit de consacrer la totalité de ses travaux

		et de ses jours à l'écriture, ce qui excluait l'ivresse des voyages, le vertige médiatique, le mariage et les enfants, la corruption par le cinéma. Sans Jérôme Lindon, ces romanciers auraient tout de même écrit et publié. Peut-être pas tout à fait la même chose ni de la même manière. Aujourd'hui, sa fille, Irène Lindon, tient bon la barre à Minuit. Elle n'a pas seulement su entretenir l'héritage, ce qui serait déjà beaucoup, mais elle a également su le faire prospérer. »

VII. Annexe 7 : photomontage illustrant l'article de Didier Jacob, « Minuit, la nouvelle vague »²



² *Le Nouvel Observateur*, 28/03/02, p. 116-117. De gauche à droite : Éric Laurent, Tanguy Viel, Éric Chevillard, Christian Gailly, Christian Oster, Jean Echenoz, Irène Lindon et Laurent Mauvignier.

VIII. Annexe 8 : deux articles de presse qui opèrent le clichage d'un style-Minuit comme objet sociocritique.

1) Patrick Besson, « Le thriller sentimental de Laurent Mauvignier »¹

CY (c) Copyright 2002 Le Figaro. <http://www.lefigaro.fr/rights> <http://www.figaro.fr>.

LP On raille, on daube, on se moque mais au fond quelle homogénéité chez les jeunes auteurs Minuit, quel sérieux profond, quel calme dans le devoir non seulement rendu, mais accompli. Comme ils travaillent bien: ce sont les compagnons du tour de France. Il y a chez eux quelque chose de l'artisan français tel qu'il fut vanté par Sacha Guitry dans son film *Le Trésor de Cantenac* (1949). Chez eux, ils ont accroché leurs diplômes mérités: prix Médicis, prix Inter, prix Goncourt. Ce sont de bons élèves souriants, et même parfois un peu ironiques, qui aiment les femmes et les enfants. À tout moment, ils restent une équipe solidaire. Ils ne jouent pas perso: pas de prise de position politique (enfin un peu tout de même contre Le Pen), pas de déclarations intempestives genre: « L'islam est une religion de cons », ce qui a conduit Houellebecq au tribunal. Non, eux, ils bossent.

TD Ne lèvent pas le nez de l'établi, sauf de temps en temps pour aller manger une salade et boire un pamplemousse pressé au Lina's ou au Café Marly avec un autre jeune auteur Minuit. Cette façon de leur donner à tous les mêmes caractères d'imprimerie: pas étonnant qu'ils finissent également par avoir le même caractère.

Ceux d'à côté est à ranger, comme *Ne pas toucher* d'Eric Laurent et *l'Absolue Perfection du crime* de Tanguy Viel, dans la catégorie Minuit des thrillers sentimentaux. Un adroit mix Duras-Ellroy qui a fait ses preuves dans la liste des best-sellers. La narratrice, c'est la Samantha de *La Dame dans l'auto avec un fusil* de

¹ Patrick Besson, « Le thriller sentimental de Laurent Mauvignier », *Le Figaro*, 26/09/02, p. 6.

Sébastien Japrisot: une grosse fille facile à lunettes un peu seule. Les héroïnes des romans Minuit ressemblent toujours aux lectrices des romans Minuit. C'est exprès ? Catherine adore sa voisine Claire. Toutes les deux, elles causent, ça les détend: « Elle dit que la violence, ici, c'est tout ce qui ne parle qu'à soi. Et de cette idée qu'il faudra reprendre là où on s'était arrêté de la vie. Le travail, la vie, eh oui, dit-elle, tu sais. » J'aime particulièrement: « Le travail, la vie, eh oui, dit-elle, tu sais. »

Le méchant, bien sûr, c'est l'homme. Depuis que Tony Duvert a cessé d'écrire, ce qui est bien triste, et qu'Irène Lindon a remplacé son père Jérôme rue Bernard-Palissy, il n'y a plus une seule femme méchante dans les romans Minuit. La maison ne fournit plus cet article. Le narrateur, dont le récit alterne avec celui de Catherine, est un violeur. Enfin, il a violé Claire, la voisine de Catherine. Mauvignier, ça lui va mieux. Il entre avec bonheur dans la complexité moite du délinquant sexuel. Un peu de Mal, ça lui fait du bien. Il se détend, il respire. Les criminels, c'est quand même beaucoup plus amusant à décrire que les lectrices des romans Minuit. J'en ai croisé une l'autre jour, dans une librairie de la rue des Écoles, en face du cinéma Grand Action. Elle avait coincé un roman Minuit sous son bras, on voyait bien qu'elle était heureuse. Bien sûr, le violeur de Mauvignier fait des phrases, c'est un peu sa raison d'être dans le livre. L'auteur ne peut s'empêcher de lui donner beaucoup d'humanité. Dans une certaine mesure, *Ceux d'à côté* est le livre le plus scandaleux de la rentrée littéraire 2002: on y dépeint un violeur sensible, cultivé, philosophe. Après le prince charmant, le violeur charmeur !

Il y a un suspense dans *Ceux d'à côté* encore Sacha Guitry: *Ceux de chez nous* (1915): le violeur Mauvignier ne lui a pas donné de nom, on se demande pourquoi, peut-être juste pour embêter les critiques va-t-il, après avoir violé Claire, violer Catherine ? Je vais vous donner la réponse, ça vous évitera de lire le livre: non. Pourtant, elle ne passe pas loin, Catherine. D'abord, elle croise le violeur dans un café. Puis, au cinéma, elle s'assied à quelques rangs de lui. A la fin du film, il la suit. « Et je suivais, et je tournais à l'angle d'une rue quand elle y avait tourné... » Oui, c'est toujours un peu ce qui arrive quand on suit quelqu'un. « ... parce qu'elle y avait tourné. » Pour sûr. Finalement, il décide d'aller violer quelqu'un d'autre, ce qui peut

passer pour une fin heureuse: « ... et je me suis dit, allez, tu n'iras plus au bar, tu t'en iras, pas vrai, tu vas recommencer encore, ailleurs. »

La plupart des romans contemporains ressemblent à des souvenirs de bain écrits par des souris de laboratoire, ce n'est pas rassurant pour notre société. Les écrivains français ont l'air de souffrir beaucoup plus qu'en 1930 ou 1830. Giono écrivait aujourd'hui *Le Malheur fou*, Barrès *Le Culte du moisi* et Brasillach *Le Marchand d'oiseux*. Qu'est-ce qui les a rendus comme ça ? La drogue ? La pornographie à la télévision ? Les jeux vidéo ? Libé ? L'informatique ? Quel dommage qu'ils ne puissent plus partir vivre en France comme le firent les écrivains américains des années 20 et les écrivains anglais dans les années 50 !

Ceux d'à côté de Laurent Mauvignier Minuit, 12 EUR.

2) Martine de Rabaudy, « Les enfants de Minuit », L'Express, 27/12/2001.

C'est une dynastie d'auteurs fondée par Jérôme Lindon. Dans le rôle des aînés, Beckett, Duras et Robbe-Grillet. Et, dans la fratrie, Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Christian Oster, Jean Echenoz... et tous les autres, qui ont en commun d'avoir séduit l'un des plus exigeants éditeurs parisiens

"Confiance à Irène Lindon!" Maurice Nadeau, directeur de *La Quinzaine littéraire*, lui-même éditeur, terminait par ces mots son hommage à Jérôme Lindon, mort d'un cancer, à 75 ans, en avril 2001. Quand on les lui remémore, la discrète Irène Lindon, aujourd'hui seule à la tête des Éditions de Minuit, cette maison mythique, ne peut contenir son émotion: "Je lui suis très reconnaissante d'avoir écrit ça." Allure longiligne, décalquée sur celle du père, même regard d'oiseau, elle englobe en une phrase pudique son absence à lui, son chagrin à elle: "J'ai dû interrompre avec Jérôme une conversation commencée il y a trente ans", pour aussitôt se reprendre: "Je n'ai aucune déclaration à faire. Un éditeur, ça lit et ça publie."

Un jour, Pierre Assouline demandait à Jérôme Lindon, âgé alors de 63 ans, s'il songeait à organiser sa succession: "Pas tellement, lui répondit le patron de Minuit. Ce sera aux autres, après moi, et notamment à ma fille Irène, d'y pourvoir. Je tâcherai de leur laisser un instrument en bon état. Ils en feront ce qu'ils jugeront bon. L'autocratie a ses limites." Les mois qui suivirent sa disparition ont démontré que l'instrument était en parfait état de marche, avec le splendide roman de Marie NDiaye *Rosie Carpe*, consacré le 29 octobre par le prix Femina, ceux étonnants d'Hélène Lenoir, *Le Magot de Momm*, et de Tanguy Viel, *L'Absolue Perfection du crime*, chouchous, cette rentrée, des libraires et de la critique. Sans oublier *Apprendre à finir*, de Laurent Mauvignier, couronné en avril dernier par le prix du Livre Inter, qui frôle les 100 000 exemplaires. Ni le spectaculaire come-back de la star Alain Robbe-Grillet, avec *La Reprise*, au sortir d'une éclipse romanesque de vingt années.

Déjà, sous le règne de Jérôme, les enfants de Minuit étaient entre de bonnes mains avec Irène. Qu'ils se nomment Jean Echenoz, Christian Oster, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye, Hélène Lenoir, Éric Chevillard, Éric Laurent, Christian Gailly ou le benjamin de la tribu, Tanguy Viel (26 ans), tous apprécient ses affectueuses attentions et ses exigeants conseils. Maintenant à l'avant-poste, elle faisait du temps de Jérôme déjà office d'indispensable trait d'union entre lui et les auteurs.

Il n'est que d'écouter le récit amusé et étonné de Laurent Mauvignier, débarquant, timide débutant, dans ce sanctuaire littéraire, situé dans une ruelle quasi clandestine de Saint-Germain-des-Prés, au 7 de la rue Bernard-Palissy. "D'abord l'ambiance: au téléphone, la voix d'Irène Lindon qui vous dit: "Rencontrons-nous, on signe et après on ira déjeuner avec Jérôme." Ensuite, le jour du rendez-vous: ouvrir la porte de cet éditeur-là (vous apprendrez plus tard par Jérôme qu'elle ferme mal parce qu'elle a plus de cent cinquante ans), dire "Euh... bonjour, j'ai rendez-vous", monter au quatrième étage avec les jambes en coton, avoir envie de faire demi-tour... Et puis la surprise: Irène Lindon qui fait les cent pas dans son bureau, cigarette à la main, gestes nerveux, énorme surprise donc, un éditeur, même Minuit, est anxieux de rencontrer un auteur... On se présente, Irène parle tout de suite du texte et, vite, elle appelle Jérôme, qui déboule avec une vivacité stupéfiante. Vous êtes assis et il reste debout, on signe en parlant d'autre chose (Jérôme me dit que l'alcool est un fléau pour les auteurs, je me dis, tiens, de quoi j'ai l'air?), puis on prend sa première leçon parce qu'on vient de dire merci. À ce moment, tous les deux, Jérôme et Irène, vous jettent le même regard et vous lancent: "Non, monsieur, c'est à l'éditeur de remercier l'auteur." On part assommé de bonheur, impressionné que l'un ou l'autre évoque Sam [Beckett] ou Marguerite [Duras] sans en faire plus de cas, on sait d'emblée que rien ne les énerve plus que l'histoire dans laquelle on veut les enfermer. Ils disent l'un et l'autre, père et fille, que ce qui compte c'est que les livres existent, les livres pas encore écrits, les livres de demain, toujours."

C'est là, dans ce lieu, que l'on a vu, chaque semaine, trente ans durant, Samuel Beckett rendre visite à son ami Jérôme Lindon, pour parler de tout, excepté de son œuvre: "Jérôme ne s'est jamais remis de la mort de Sam", confie Irène. L'histoire de leur rencontre, Jérôme Lindon l'a dévoilée dans le *Cahier de L'Herne* consacré en 1976 à l'auteur d'*En attendant Godot*: "Un jour de 1950, un de mes amis, Robert Carlier, me dit: "Vous devriez lire le manuscrit d'un écrivain irlandais qui écrit en français. Il s'appelle Samuel Beckett. Six éditeurs l'ont refusé." Je dirigeais depuis deux ans Les Éditions de Minuit. Quelques semaines plus tard, j'aperçus trois manuscrits sur un de nos bureaux: *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*, avec ce nom d'auteur inconnu et d'apparence déjà familière. De ce jour, je sus que je serais un éditeur, je veux dire un vrai éditeur." Beckett, l'étoile de Minuit, telle celle du berger, guide encore les pas des auteurs naissants, intimidés et ambitieux.

Sam et Marguerite... Sam et son Nobel en 1969, qu'il refusera d'aller chercher, déléguant Jérôme à Stockholm et distribuant ensuite l'argent du prix à ses amis. Marguerite et son

Goncourt pour *L'Amant*, en 1984. Triomphal Goncourt, record inégalé des ventes avec 800 000 exemplaires en quelques mois, qui la rend riche et célèbre. Ce premier Goncourt Minuit leur permet d'ouvrir, au Quartier latin, la librairie Compagnie. À ce jour, *L'Amant* atteint les 2 360 368 exemplaires vendus, en édition courante et en club, et totalise plus de 40 traductions. "La question n'est pas comment gagner de l'argent, elle est comment ne pas en perdre", répétait Lindon, taxé de pingrerie parce qu'il n'accordait jamais d'à-valoir aux auteurs. On mentionne moins ses élans généreux, qui, lorsque l'un d'entre eux remportait un prix, lui faisaient distribuer aux autres une part du gâteau; il lui arrivait aussi d'augmenter les droits d'un auteur sans que celui-ci ait besoin de quémander, s'il était content d'un livre, bien vendu ou non.

À plusieurs reprises, Duras s'est brouillée avec Jérôme Lindon, à plusieurs reprises aussi elle lui a fait confiance. Irène Lindon l'avoue et se souvient de ce dimanche matin où elle espérait une grasse matinée, jusqu'à la voix de Marguerite au téléphone: "Prenez le premier train pour Neauphle, Yann [Andréa] ira vous chercher à la gare, j'ai quelque chose à vous montrer..." À peine le seuil franchi, Marguerite pointe autoritairement un doigt: "Installez-vous au fond de la pièce et lisez ça." "Au bout de deux heures un quart, j'avais terminé. Marguerite m'a dit, satisfaite: "Très bien, c'est exactement le temps qu'il faut pour lire ce livre." C'était *L'Amant*. Je suis repartie avec le manuscrit et suis allée, le soir même, le déposer chez Jérôme."

Depuis *L'Amant*, d'autres auteurs Minuit ont été gratifiés du Goncourt: Jean Rouaud, en 1990, pour son premier roman, *Les Champs d'honneur* (758 103 exemplaires vendus), Jean Echenoz, en 1999, avec *Je m'en vais* (437 156 exemplaires). Cette année-là, Christian Oster recevait le Médicis pour *Mon grand appartement*. Beau doublé de deux amis: "J'ai connu Jean Echenoz avant d'être publié chez Minuit, après lui avoir écrit tout le bien que je pensais de *Cherokee*, raconte Oster. Notre amitié n'a cessé de se renforcer. Ma première rencontre avec Jérôme Lindon, ce fut pour m'entendre dire que le roman noir que je lui avais soumis était impubliable, mais que je devais poursuivre dans la voie de l'écriture. J'étais bien sûr pétrifié devant Jérôme Lindon, ce qui n'a jamais changé par la suite." "Et ému", précise Oster.

Le dernier roman d'Oster, *Une femme de ménage*, fut l'un des ultimes bonheurs d'éditeur de Lindon, tout comme *Rosie Carpe*, de Marie NDiaye, et *Le Magot de Momm*, d'Hélène Lenoir, dont il trouve le titre. Le titre, c'était une spécialité de Jérôme. Maintenant, c'est Irène. La place des virgules, l'autre marotte de Jérôme. Avec Echenoz, il ferrailait dur pour en ajouter.

Michel Butor, autrefois, connaissant son obsession de la ponctuation, déposait ses manuscrits en lui disant: "Jérôme, je te laisse te débrouiller avec les virgules."

Longtemps, la maison Minuit ne recourut à aucune publicité pour faire connaître sa production. Bien que modeste, le budget publicitaire de 2001 s'élève à environ 15 244 euros, soit 100 000 francs (pour la seule littérature française, Gallimard investit, en moyenne, entre 2,5 et 3 millions de francs). La collection de poche Double existe depuis vingt ans et compte 17 titres, et le catalogue général, lui, est riche de 700 titres disponibles. "Avec le temps, on évolue", dit Irène Lindon. Peu de chances, cependant, de voir Beckett publié dans la Pléiade! Antoine Gallimard, pourtant proche de Jérôme Lindon, ne l'a jamais fait fléchir.

"Nous recevons environ 2 500 manuscrits par an. Je les lis tous et j'en publie en moyenne 20. Cette année, nous n'en éditerons pas plus de 12, dont aucun n'est un premier roman", précise l'éditrice. Comme aimait à le faire son père, elle se réserve le privilège, en arrivant le matin, d'ouvrir elle-même, un à un, les paquets expédiés par d'éventuels écrivains. "Pour chaque envoi, on se prend à espérer: peut-être celui-là..." Presque tous les futurs auteurs procèdent ainsi, par voie postale. C'est comme ça que le premier manuscrit de Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, envoyé à Robbe-Grillet, alors conseiller éditorial mais absent pour raison de professorat aux Etats-Unis, a mis huit mois sur un bureau jusqu'à ce que Lindon ne le déniche. Mais, d'ordinaire, la réponse de la publication arrive très vite.

Minuit, on l'a vu, ne boude ni le succès ni les récompenses, mais ils ne sont que "de surcroît", les chiffres de vente ne dictent pas leur loi. Jérôme Lindon n'oubliait jamais de rappeler qu'*En attendant Godot* n'avait atteint qu'un tirage de 20 000 exemplaires au bout de neuf ans. Et, à propos des prix littéraires, il aimait dire, avec son humour acide: "Je ne suis pas contre les prix, mais il faut les donner aux mauvais écrivains. À ceux qui sont destinés à passer rapidement." Minuit publie sans jamais s'inquiéter de savoir si un livre "marchera" ou "ne marchera pas". L'unique critère, avec l'exigence qui l'accompagne: "C'est bon ou ce n'est pas bon." Eric Laurent confirme ce diagnostic: "Irène Lindon m'a dit un jour: "Eric, votre livre est formidable. Ce sera sûrement un échec commercial, mais, quoi qu'il arrive, nous vous soutiendrons."" À l'inverse, des auteurs confirmés se sont vu refuser un manuscrit jugé décevant, y compris Duras. "Le plus remarquable, c'est qu'ils acceptent, alors que certains, avec leur notoriété, pourraient le faire éditer, dans l'instant, ailleurs", reconnaît Irène Lindon.

Parfois, la relation auteur-éditeur se révèle douloureuse. En lisant *Jérôme Lindon*, le portrait-souvenir que Jean Echenoz vient de signer, on a conscience de l'éditeur de fer qu'il pouvait être: "Et je crois bien que c'est ce jour-là qu'il m'adresse, pour conclure notre entretien, cette simple phrase: "Vous ne faites plus partie des éditions de Minuit..." Sévère sentence.

Si on se hasardait à lui demander ce qu'avaient en commun les auteurs Minuit, Jérôme Lindon lâchait cette réponse: "Ils travaillent en solitaire. Ils ne se préoccupent ni d'argent, ni de prix littéraires, ni de gloire dans l'immédiat. Ils ont tous un peu l'attitude de Beckett, travaillant à l'écart de Paris, de la télévision, des revues. Sinon, je vois plutôt leurs différences. À la critique littéraire de voir les affinités." Plus farceur, Alain Robbe-Grillet, à l'époque du Nouveau Roman, avait trouvé cette formule, très juste, pour résumer la politique éditoriale de la maison: "Lindon regroupe ceux qui n'écrivent pas "comme il faut"." Ce qu'Irène Lindon désigne par la "recherche d'une voix". Laurent Mauvignier explique: "Je suis toujours étonné de voir comment Irène parle d'une phrase: elle vous la lit et vous comprenez tout de suite ce qu'elle veut dire, parce que sa lecture parle d'équilibre ou non... Irène vous dit seulement: "Vous voyez, dans cette phrase, moi, je n'entends pas votre voix." Le plus souvent, elle a raison. Pas toujours, mais le plus souvent, si."

A ceux qui assurent qu'il existe une "école Minuit", les auteurs actuels répliquent qu'il y a un "esprit Minuit", une sensibilité, comme on remarque entre des enfants pourtant différents un air de famille. Voici l'avis d'Éric Chevillard: "Contrairement à la rumeur répandue par quelques critiques idiots ou de mauvaise foi, ou peut-être aveugles, les malheureux, tous les livres publiés par Minuit ne sont pas l'œuvre d'un unique écrivain. En réalité, nous sommes bel et bien plusieurs. Il y a de très fortes personnalités, irréductibles et plutôt solitaires. Nos points de vue sur la littérature sont parfois violemment antagonistes... Nous sommes liés, je crois, par notre admiration pour Beckett. Lors de ma première rencontre avec Jérôme Lindon, je n'en menais pas large, d'autant que l'escalier qui mène à son bureau est très étroit... Irène nous a vite rejoints. Nous avons été interrompus par un coup de téléphone de Beckett, le grand jeu!... J'ai vécu ce jour-là mon heure de gloire."

Echenoz rappelle lui aussi ce moment: "Quand, au retour de la petite cérémonie du Médicis, le 28 novembre 1983 [pour *Cherokee*], je rencontre Samuel Beckett, on se serre la main, je suis bien incapable de prononcer un mot de plus, mais enfin je le rencontre. Comme devant lui je suis très ému, affreux malentendu. Lindon me raconte quelques jours après que Beckett a cru que c'était ce prix qui me bouleversait: "Il a l'air sonné", a-t-il même jugé. Je ne le

croiserais qu'une autre fois, Beckett, quelques années plus tard, toujours rue Bernard-Palissy, et je n'oserais même pas aller le saluer."

La farouche Marie NDiaye pense que tous partagent "un goût bien défini auquel on reste fidèle. Pas de divagation. Quelque chose comme un esprit commun". Sentiment défendu par Christian Oster: "Pas d'école littéraire, des sensibilités parfois communes, mais parfois diverses. Esprit de famille, sans doute. Peut-être lié à ce projet qui considère la littérature comme un art, comme une forme qui se travaille." Un esprit de famille qu'entretient Irène Lindon. Chaque fois que l'un d'entre eux fait paraître un livre, elle l'envoie à tous. Ainsi s'écrivent-ils, restent-ils proches, même si les sépare la distance géographique. "Lorsque l'un ou l'autre procède à une séance de signature chez un libraire, il n'est pas rare d'en voir arriver certains pour le soutenir", dit, avec une fierté maternelle, Irène Lindon, qui, partout, accompagne chacun.

À la question "Pourquoi écrivez-vous?", Samuel Beckett lança cette splendide réponse: "Bon qu'à ça!" Les enfants de Minuit, eux aussi, sont des "Bon qu'à ça"!

IX. Annexe 9 : entretien de Michel Houellebecq avec Didier Sénécal²

Didier Sénécal : Plateforme, *donc, est situé en partie à l'étranger et traite à la fois du tourisme sexuel et de l'Islam. Vous cherchez franchement les sujets qui fâchent?*

Michel Houellebecq : Je ne les cherche pas, je tombe dessus. À l'intersection de ces deux sujets, il y a quelque chose qui m'a beaucoup frappé: c'est de voir des touristes arabes à Bangkok. Je ne m'y attendais pas du tout... Je m'imaginais bêtement que les musulmans étaient tous de bons musulmans. Quand on parle de l'Islam, on pense toujours au sort des femmes. Et tout à coup je me suis aperçu qu'il y avait aussi beaucoup d'hommes qui se faisaient horriblement chier dans les pays arabes. Contrairement à l'image qu'on en a, beaucoup d'entre eux n'ont pas la foi et vivent dans la plus totale hypocrisie. Quand ils viennent en Thaïlande, ils sont encore beaucoup plus frénétiques que les Occidentaux dans leur quête du plaisir. Ça a été le point générateur du livre.

Et puis je me faisais une idée tout à fait fautive du tourisme sexuel. Je croyais que c'était surtout de gros Allemands âgés, et j'ai découvert qu'il y avait beaucoup d'Anglo-Saxons jeunes. J'ai eu une espèce d'intuition... à savoir que pour les Anglo-Saxons, la sexualité est une activité réservée aux vacances. Le reste de l'année ils travaillent beaucoup... ils n'ont pas le temps... et puis c'est trop difficile avec les Anglo-Saxonnes. Elles sont tellement chiantes, tellement compliquées. Si ces gens n'arrivent plus à faire l'amour, c'est parce qu'ils sont trop prisonniers de leur individualité. Un élément de méfiance s'est installé, et avec lui une espèce d'impossibilité.

DS : Il y a trois ans, lors de la sortie des Particules élémentaires, vous aviez pourtant déclaré à Lire que vous en aviez fini avec le sexe.

² Lire, 01/09/01.

MH : Ah oui? Eh bien je m'étais trompé... C'est un peu dommage, parce que je comptais vous dire la même chose cette fois-ci!

DS : Le sexe, en somme, est votre marque de fabrique? Et vous, vous réussissez à faire scandale, bien que les notations d'une extrême crudité soient devenues monnaie courante dans les romans français? Comment faites-vous?

MH :. J'ai une hypothèse immodeste: je suis meilleur que les autres dans les scènes de sexe. Les miennes paraissent plus vraies. À mon avis, c'est lié au fait que je décris les sensations et les émotions, alors que les autres se contentent de nommer différents actes. Chez mes collègues, c'est plus fantasmatique. Chez moi, on a une impression de réalité retranscrite.

En général, ce sont les femmes que vous choquez le plus. Est-ce dû à votre approche masculine de la sexualité?

Euh... Je crois que les femmes sont plus faciles à choquer, de toute façon.

Au fond, vous êtes un provocateur?

Je ne sais pas si c'est une bonne chose de choquer... En tout cas, c'est une source d'emmerdements. Mais je me suis plutôt calmé...

Vous trouvez! Plateforme est tout de même une apologie de la prostitution!

Ah oui! Mais ça, j'assume à fond parce que je sais que j'ai raison. La prostitution, je trouve ça très bien. Ce n'est pas si mal payé, comme métier... En Thaïlande, c'est une profession honorable. Elles sont gentilles, elles donnent du plaisir à leurs clients, elles s'occupent bien de leurs parents. En France, je sais bien qu'il y a des oppositions, mais je suis pour une organisation rationnelle de la chose, un peu comme en Allemagne et surtout en Hollande. À mon avis, la France a une attitude stupide.

Vous êtes tout de même partisan de certaines barrières? Contre la pédophilie, par exemple?

Oui, oui, bien sûr. Je n'ai jamais été pour. Mais j'ai pourtant bien cherché en Thaïlande, et je n'ai rien trouvé. Je crois d'ailleurs que le pays n'est pas conseillé aux pédophiles, ou qu'il ne l'est plus.

Les massages thaïlandais sont un moyen d'analyser ce que vous appelez la «névrose occidentale». Michel, votre personnage principal, parle à un moment de son «immense mépris pour l'Occident».

C'est ce que je ressens depuis deux ans... Ça m'a pris d'un seul coup. En observant le tourisme sexuel en Thaïlande, compte tenu de l'opprobre qui entoure cette activité en Europe, on se dit que les Occidentaux sont vraiment des cons!

Pour l'Islam, ce n'est plus du mépris que vous exprimez, mais de la haine?

Oui, oui, on peut parler de haine.

Est-ce lié au fait que votre mère s'est convertie à l'islam?

Pas tant que ça, parce que je ne l'ai jamais prise au sérieux. C'était le dernier moyen qu'elle avait trouvé pour emmerder le monde après une série d'expériences tout aussi ridicules. Non, j'ai eu une espèce de révélation négative dans le Sinaï, là où Moïse a reçu les Dix Commandements... subitement j'ai éprouvé un rejet total pour les monothéismes. Dans ce paysage très minéral, très inspirant, je me suis dit que le fait de croire à un seul Dieu était le fait d'un crétin, je ne trouvais pas d'autre mot. Et la religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré... effondré!³

³ http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_804761.html

**X. *Annexe 10 : extrait d'une lecture par Laurent Mauvignier de
Ce que j'appelle oubli***⁴.

Cette lecture de l'auteur a clôturé la journée d'étude « Regards croisés sur l'œuvre de Laurent Mauvignier », qui s'est déroulée à Toulouse, à la Médiathèque José Cabanis, le 24 mars 2011.

⁴ Laurent Mauvignier, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du ^exxi siècle ?

À l'aube du ^exxi siècle, le style-Minuit s'offre d'abord comme une construction critique. En effet, depuis les années 1950 et le mouvement du Nouveau Roman, aussi appelé école de Minuit, les récits publiés aux Éditions de Minuit sont perçus irréductiblement par l'histoire littéraire comme des productions homogènes. Ainsi, les écrivains « impassibles » ou « minimalistes » puis « ludiques » auraient succédé aux Nouveaux Romanciers et, jusque dans les années 1990, le mythique éditeur, Jérôme Lindon, aurait découvert trois écoles stylistiques.

Les critiques littéraires contribuent également à perpétuer dans la presse l'idée d'un style-Minuit. Entre 1999 et 2009, les journalistes représentent, dans un discours métaphorique et métonymique qui joue sans cesse d'un glissement sémantique sur la lexie polysémique « style », le style-Minuit en tant qu'objet sociocritique stéréotypique.

Mais, si l'on entend par *style* ce qui fait *événement dans la langue*, peut-on encore faire l'hypothèse selon laquelle il existe un style-Minuit ? Passée au crible d'une étude à la fois synchronique et diachronique, la langue littéraire des écrivains Minuit nés entre 1964 et 1973 (Éric Chevillard, Éric Laurent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel) révèle un méta-patron discursif composé de traits de style supra-individuels. Ainsi, une analyse approfondie de la ponctuation, la syntaxe et l'énonciation permet de dégager non seulement la singularité langagière de chaque écrivain mais aussi les convergences de pratiques stylistiques qui définissent bien un style collectif Minuit.

Can we still talk about a "style-Minuit" at the beginning of the twenty-first century?

In the early twenty-first century, the "style-Minuit" can be first approached as a critical construction. Indeed, since the fifties literary movement called the Nouveau Roman (the New Novel), also known as the Minuit School, books published by Editions de Minuit have been received by the literary world as homogeneous productions. Thus, the "impassive" or "minimalist writers, then the "ludic" ones would have followed the Nouveaux Romanciers and upto the nineties, the mythical publisher, Jérôme Lindon, would have discovered three stylistic schools.

Literary critics also contribute to perpetuate the idea of a style-Minuit in the media and between 1999 and 2009 journalists have depicted the Minuit-style as a stereotypical socio-critical object through a metaphorical and metonymical discourse playing constantly with several meanings of the word "style".

However, if we restrict the meaning of *style* to what makes "an event in language", can we still pretend there would be a "style-Minuit"? Examining on both a diachronic and a synchronic level the literary language of a generation of writers all born between 1964 and 1973 (Éric Chevillard, Éric Laurent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel) reveals a common pattern composed by similar stylistic figures. Therefore a deep analysis of punctuation, syntax and discourse makes it possible to highlight first the linguistic uniqueness of each writer but also the convergences of some stylistic practices which properly delimit the collective "style- Minuit".